

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Taís Vidal dos Santos

**O *TRUE* contra o *POSER* – UM ESTUDO DAS CONDIÇÕES E
CONTRADIÇÕES DE SER E FAZER *METAL UNDERGROUND* NA CIDADE
DO SALVADOR.**

Salvador, Bahia.

Julho/ 2013

Taís Vidal dos Santos

**O *TRUE* contra o *POSER* – UM ESTUDO DAS CONDIÇÕES E
CONTRADIÇÕES DE SER E FAZER *METAL UNDERGROUND* NA CIDADE
DO SALVADOR.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

Salvador, Bahia.

Julho/ 2013

S237 Santos, Taís Vidal dos
O true contra o poser: um estudo das condições e contradições de ser e fazer metal underground na cidade do Salvador / Taís Vidal dos Santos. – Salvador, 2013.
142f.: il.

Orientador: Prof^o Dr^o Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

1. Música – Brasil. 2. Estilo musical (underground). 3. Heavy Metal – Salvador (BA). 4. Identidade. 5. Cultura. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD – 301.2

À minha família, Dionísio e Robson.

Agradecimentos

À minha mãe, que morreu sem me ver crescer. E a meu pai, que eu desejo muito ver crescer.

A meu esposo, amigo e protetor Robson Costa Carvalho, sem a sua existência não vejo como teria conseguido!

A meu menino lindo, Dionísio, que colore a minha vida!

Aos meus três tios maternos: Acácio, Marcelo e Liu. Devo de maneira especial a cada um de vocês os meus primeiros passos rumo à percepção de minha condição social.

À minha grande amiga Greice Bezerra Viana.

Ao mutirão que se ocupou com a minha formação da maneira que lhes foram possíveis: Marli, Mery, Mary, Meyse, Helena, Rita, Nadja e Anacy.

À Vivian e Fred, por tudo que já passamos juntos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Ao Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara, Prof. Dr. Milton Moura e Prof. Dr. Armando Alexandre Castro.

À Prof^a. Dr^a Joceny Pinheiro.

Às coordenadoras do Grupo de Pesquisa em Sociologia das Emoções/CRH Marieze Torres, Patrícia Smith e demais membros.

Aos colegas Antônio, Bruno Evangelista, Catarina Cerqueira, Cícero Muniz, Marietta Barreto e Misael.

Aos professores Romero Venâncio, Caio Amado e Cecine - UFS.

Ao pesquisador e headbanger Caio Cesar de Aguiar Cirino.

À Professora Tânia, gestora da Escola Municipal de Vida Nova em 2011, e às ex-colegas de trabalho Ana Selma e Shirlene (sem as vossas generosas concessões eu não poderia ter cursado o mestrado).

À cena do *metal underground* em geral e, em especial, às bandas soteropolitanas Escarnium (Eucini/ Ane, Gabriel, Vítor(s)), Into the Corpse (Tovar e Elvis), In Infernal War (Lorena), Headhunter D.C. (Sérgio Ballof), Pastel de Miosos (Wilson), Satanic Lust (Vagner), Keter (Yury) e ao Hell's Angels Motoclube de Salvador.

Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto!

(Augusto dos Anjos)

Resumo

Este trabalho decorre da pesquisa sobre o modo de produção, distribuição, circulação e consumo da música *heavy metal* e de gêneros extremos que compõem o que se constitui como cena *metal underground*, evidenciando as particularidades contidas na relação entre músicos, agentes promotores da música e público, bem como a sua especificidade no contexto sócio- cultural soteropolitano. A relação expressa a partir do gosto musical compartilhado se desdobra em três dimensões, segundo o fenômeno observado. Assim, buscou-se uma compreensão do processo de mobilização cultural considerando a dimensão estética, moral e material do reconhecimento do gênero musical pelo grupo engajado na perspectiva de produção *underground*. A investigação se propôs a identificar os pontos de conflito enunciados pela identidade de grupo que é forjada com o culto da música e a compreender o modo pelo qual este culto é representado como verdade, como qualidade do que é autêntico. Uma verdade que se experimenta na medida em que as representações são encarnadas por um conjunto de práticas.

Palavras-chave: Heavy Metal brasileiro. Cultura. Identidade.

Abstract

This work stems from research on the mode of production, distribution, circulation and consumption of *heavy metal* music and extreme genres that make up what is constituted as *underground metal* scene, showing the particulars contained in the relationship between musicians, music promoters and public, as well as its specificity in the Salvador's social and cultural context. The relationship expressed from shared musical taste unfolds in three dimensions, according to the phenomenon observed. Thus, we sought an understanding of the process of cultural mobilization considering the aesthetic dimension, moral and material recognition of the genre by the group engaged in the production perspective *underground*. The research aimed to identify the points of conflict enunciated by group identity that is forged with the worship music and understand the way in which this cult is represented as true as it is authentic quality. A truth that is experienced in that the representations are embodied by a combination of practices.

Keywords: Brazilian heavy metal. Culture. Identity.

Sumário

Apresentação: Entre pesquisar e “bater cabeça” -----	10
Introdução -----	15
1-Breve genealogia do <i>metal</i>: uma descrição tensa -----	23
1.1-O <i>metal</i> na baía de todos os demônios – a pesquisa nos shows da cidade -----	51
2- <i>Metal</i> na encruzilhada -----	67
2.1- <i>True</i> e <i>Poser</i>: caminhos que se cruzam e se repelem -----	67
2.2- A diatribe estética do <i>metal extremo</i> -----	85
2.3- E a cultura <i>metal extremo underground</i> religa o que a divisão do trabalho separa como pura arte -----	103
2.4- O fundamentalismo identitário no contexto da hibridização cultural -----	112
3- <i>Baianidade</i> “<i>badauê</i>” -----	120
Considerações finais -----	129
Referências -----	134
Discografia -----	137
Glossário -----	138
Anexos -----	140

Apresentação:

Entre pesquisar e “bater cabeça”

Parece oportuno seguir algumas convenções quando o que está em jogo é o reconhecimento de sua legitimidade. Contudo, Bourdieu já ensinou que a economia do prestígio social funciona em meio à disputa dos *campos* pelo estabelecimento de sua autonomia. Sendo assim, este trabalho assume o ônus de buscar legitimidade em dois campos estranhos entre si: entre as Ciências Sociais e a cena *metal extremo underground*.

Entre se inscrever em algum paradigma científico que dê respaldo às minhas interpretações e reproduzir a densidade das relações dos *headbangers* sem me colocar na posição de estranha ao processo. Seriam estas as duas práticas que convergiram para a realização da pesquisa. Com isto, eu quis comprovar o acúmulo de conhecimento necessário à compreensão sociológica com um, talvez, plural referencial teórico, bem como confirmar a experiência pessoal da pesquisadora *headbanger* através do, talvez, excessivo volume das citações dos atores.

Se eu pequei pela quantidade, foi com a boa intenção de (num trocadilho com o título do livro do antropólogo Leonardo C. Campoy) “iluminar” as “trevas” que cobrem o *metal* na forma de estética pura, condição que oculta a vitalidade presente no universo *underground*. Também posso ter pecado por ter lançado luz sobre o que está condenado às trevas, profanando o *hermetismo* da cultura subterrânea por trazê-la aos olhares céticos da ciência.

O objetivo de realização pessoal da socióloga, com a obtenção do título, e da *headbanger*, com a proeza de escrever seu mundo, se apresenta, então, sob a perspectiva de cumprir uma lógica de método científico na construção da pesquisa sem mascarar o engajamento não apologético da pesquisadora.

Não apologético porque credito o *metal* a uma conquista do sujeito. Minha percepção. Tal conquista percorre um caminho que é permeado de riscos ante as sucessivas desconstruções que opera nas tantas dimensões da vida: a ruptura mais imediata, o peso sonoro da música *metal* sob os tímpanos, torna-se apenas um prólogo

na trajetória do *headbanger*. Logo surgem as dúvidas sobre a validade moral daquelas agressões líricas que as canções investem contra os valores éticos e religiosos do cristianismo, que os pais, os vizinhos e os professores comungam. Nos shows da cidade, a agressividade toma o corpo na hora de “bater cabeça” e “entrar na roda”. A dor que se inflige com o balanço rápido e duro dos pescoços só cessa com o calejamento ao longo dos anos. E tem as brigas como afirmação da força física, as discussões sobre a “ideologia”, o conflito não dá trégua. Nem mesmo quando os *headbangers* se reúnem em banda. Muitas bandas têm rixas entre si, não tocam juntas ou não vão aos eventos organizados pelas outras.

O caminho para o qual o *metal* pode nos levar é ladeado de processos de ruptura nas sociabilidades, levando o sujeito a experiências de isolamento. O rumo que este sujeito pode tomar o faz recuar na hora de acompanhar a família à igreja, nas danças das festas de aniversário, comprometendo uma socialização integradora. Ainda, neste caminho se encontra o ócio que arrebatava pelos ouvidos, fazendo do sujeito um “maníaco” (como os *headbangers* também se intitulam) que gasta horas e tostões na audição da música e se desliga das obrigações escolares. Têm o álcool e as drogas ilícitas, riscos contidos na perigosa trilha do *metal*.

Sobreviver a esta trilha é a conquista que reconheço ao sujeito *headbanger*. Pois afirmar como um direito de ser distinto ainda na existência insegura do adolescente, assumindo os percalços de uma teimosia solitária, pode também germinar sobriedade. Esta vai maturando na medida em que o sujeito passa a compreender sua necessidade de convivência e se resigna com a vida paralela que o *underground* propicia. Porque assim é possível viver o *metal*, em paralelo, conectando as disposições laborativas a atitudes de rebeldia, conquistando um espaço de não anonimato.

A vida anônima pode ser o mundo da adequação profissional, da alteridade necessária ao convívio familiar, dentre outras situações de socialização integradora. O “estilo de vida” *metal* decorre justamente da desintegração parcial daquelas sociabilidades. Assim, o *underground* se torna o espaço conquistado por um Eu diferenciado, mas coesionado pelo grupo cuja ordenação maior é dotar a música de realidade vivencial. Portanto, o paralelismo suscitado na vida subterrânea não se estabelece como um “paraíso artificial” experimentado por meio de um culto às

substâncias entorpecentes, ou de uma existência virtual sob a proteção de uma tela de computador.

O *headbanger* se conquista, não precisa das recomendações de um trabalho acadêmico para se construir como tal. E esta *headbanger* que, por ora, pesquisa quer comunicar seus pensamentos para um público genérico sem, com isso, prescrever a adesão a seu objeto. A mediação que este trabalho inegavelmente ajuda a realizar entre o *metal* e o público não *underground* não implica, por si só, na absorção do primeiro pelo segundo. Para que isto aconteça é preciso tempo e prática, ser e fazer o *metal* acontecer. Uma prática movida pela disposição adolescente para a coragem de experimentar os perigos da desintegração de sociabilidades instituídas e da desconstrução de padrões estéticos e valores morais.

Embora aqui não se afirme que a ampliação do discernimento crítico seja uma das determinações do ser *headbanger* – uma vez que os fundamentalismos que lhes são peculiares muitas vezes descambam para posturas conservadoras – a dissonância, a utopia de ir contra a mercantilização da produção cultural, o ateísmo e os misticismos pagãos se impõem como cicatrizes do tipo de consciência forjada. Ademais, a denominação que este trabalho confere ao complexo identitário, a partir da categoria tipificada *true*, é sugerida mais como metáfora que sintetiza o rigor das regras do processo estudado. O tipo não é cópia fiel da realidade, nem também uma mentira. Ele é uma aproximação conceitual para conformar o real observado.

Nesta apresentação, a pesquisadora se desnuda como quem segreda o proibido: reconheço-me no objeto. Mas a ciência pode refratar este espelhamento. O vínculo construído com a cena se antepôs às visitas de campo, mas os vícios de uma interpretação contaminada tiveram como antídoto duas ordens de vigilância. As duas vigilâncias a que submeti minhas notas e análises, a identitária e a sociológica, garantiram o que considero mais indispensável no ato de conhecer: a honestidade de assumir os propósitos do conhecimento. No caso deste trabalho, complementar a visibilidade que vem sendo dada ao *metal extremo underground*, evidenciando as relações que desdobram o apreço à música em identidade de grupo. Ao assumir este propósito, alguns custos morais poderão ser cobrados à pesquisadora cujo olhar não se fez cego diante do maldito que há na música e em seu entorno.

Não obstante o mote trágico do fenômeno estudado, um dia eu vi esperança naquela música barulhenta, naquelas caras “mal encaradas” nos shows e nas lojas de discos, do mesmo modo que as imagens de ratos nadando nos esgotos da cidade do Recife, no longa-metragem *Febre do Rato* (produção do diretor Cláudio Assis, de 2012), apontam um caminho para a sobrevivência. A esperança de subsistir num mundo subterrâneo.

Mas minhas aventuras “iniciáticas” no *metal* não se deram tanto na direção da esperança, apenas seguiram os passos dos que foram me ensinando a ouvir, a ser e a fazer *metal*. Tinha dezessete anos e vivia com uma tia no Alto da Santa Cruz, periferia de Salvador. Meus primeiros contatos com a música foi por intermédio de amigas, em 1998. Um ano depois fui morar em outro bairro, na casa de outros tios em Mussurunga, e conheci dois *headbangers* “antigos” da cena, os quais tinham boa parte de sua coleção de discos no formato vinil, em pleno final do século XX. Passei a conhecer o “culto metálico” do vinil e comprei meus primeiros discos do *Iron Maiden*, no sebo *Mutantes* que ficava próximo à escola – Colégio Estadual da Bahia.

Já frequentava os shows da cidade, que em grande parte aconteciam no bar *Idearium*, no bairro Rio Vermelho. Também, de forma modesta, ia compondo minha aparência com os tons escuros do jeans e as camisetas pretas. Conheci meu companheiro, com quem vivo até hoje e tenho um filho, e saímos de Salvador para morar em Brasília, no ano de 2001. Tinha, então, dezenove anos e por lá aprendi a conciliar os gostos musicais da adolescente, que alargava na companhia de Robson, com as incumbências da vida adulta, tais como os trabalhos domésticos, os subempregos e os estudos. Eu queria estudar Sociologia desde os meus dezessete anos (mesma época em que conheci o *heavy metal*), mas só entrei no curso em 2003, quando mudamos para a cidade de Aracaju. Era a terceira cidade em que morávamos, mais uma cena para nos embrenharmos.

A vida adulta cada vez mais intimidava a vida de *headbanger*, com a falta de dinheiro para realizar nossos projetos artístico-intelectuais. Mas nunca deixamos de comprar discos e de ir aos shows nas respectivas cidades onde vivemos. Em 2005 retornei a Salvador, me transferindo para o curso de Sociologia da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Neste período, Robson começou a se envolver com produção de *zine*, fato que lhe conferiu mais notoriedade na cena soteropolitana. E assistindo o processo de participação de meu companheiro numa das esferas de realização da cena é que fui

esboçando as primeiras reflexões para compreender o que era o mundo da minha cultura. Projetei o produto destas reflexões em meu Trabalho de Conclusão de Curso, mas por razões financeiras priorizei a conclusão da licenciatura. Em 2008 meu filho nasceu, mais uma vez adiava meus projetos intelectuais. A *headbanger* se desdobrava na jornada de mãe e de professora. Passei alguns meses sem ir aos shows, não podia ouvir música em casa, enfim, sofri todas aquelas alterações que um bebê impõe a sua mãe.

Entretanto, Dionísio (meu garoto) foi crescendo e ao invés de a *headbanger* sucumbir à maternidade, foi a mãe que aprendeu, mais uma vez, a conciliar as imposições da rotina monótona aos impulsos de energia metálica. Por ora, esta mãe se desdobra numa tripla jornada que inclui além dos serviços de casa, os encargos do trabalho precarizado do magistério estadual e a árdua tarefa de cursar o mestrado sem a concessão de uma bolsa de estudos. Diante das frustrações que, no final das contas, são a maior promessa do mundo adulto, o *metal* instila um elixir venenoso da juventude.

Hoje, passados quinze anos dos meus primeiros contatos com o *metal*, experimento uma posição um tanto confortável na cena, em relação ao afrouxamento de minhas inseguranças adolescentes e da fiscalização alheia, que me permitiu acessar outros canais de comunicação para além do ciclo de amizades pessoais. Assim, a cena hoje é meu lugar de desprendimento, de sociabilidades intensas (ao contrário do ambiente de trabalho) e, sobretudo, de amparo. Mas este amparo não vem da amabilidade de pessoas específicas, não tenho tantos amigos assim, ele vem da massa negra que acolhe os seus como quem irmana uma comunhão de desgraçados.

Introdução

Sempre considerei instigante, dentre os diversos campos de pesquisa das Ciências Sociais que se ocupam com o igualmente diverso campo da cultura, aquele tipo de investigação que propunha uma abordagem dos processos culturais imbricados em formas materiais subjacentes de manifestação. Ou seja, pensar as dinâmicas de produção simbólica de um grupo sem dissociá-las das condições sociais e históricas que disponibilizam os meios pelos quais a cultura opera. Partindo desta premissa, tento compreender o processo de mobilização cultural soteropolitana que reúne pessoas em torno da afinidade comum pela música *metal* e até onde se estende esta afinidade grupal. Dimensionando a coesão ideológica (posturas críticas diante do cristianismo, das religiões monoteístas ou da religião em geral e a não adesão às expressões musicais do cenário cultural que predominam no gosto massivo local, dificultando possibilidades de ecletismo entre os portadores da identidade em questão) e a coerência prática (desvinculação dos meios massivos de reprodução cultural – Estado, grandes corporações radiofônicas e tele comunicativas, gravadoras de grande porte) por parte dos grupos envolvidos com a mobilização da cena *metal* da cidade.

Como atores da pesquisa, são indicados os músicos reunidos em bandas, os organizadores de eventos, proprietários de estúdios domésticos de gravação, de selos de distribuição, de lojas de discos, o próprio público que costuma acumular estas atribuições em paralelo ao consumo das obras e ao comparecimento aos eventos, e editores de periódicos – os *zines*¹. Sendo estes papéis cumulativos aos atores em questão, ou seja, é comum que as funções de músico, agenciador e público sejam acumuladas pela mesma figura, uma vez disposta a revezar os papéis desempenhados em nome da realização da cena. A condição social destes atores permite, assim, que sua produção cultural possa ser considerada como uma expressão da cultura popular contemporânea.

A música *heavy metal* e seus subgêneros extremos, no tocante às suas formas de produção técnica e estética enquanto práticas e símbolos culturais que traduzem traços

¹ Zines- Periódicos editados geralmente por uma pessoa, com o intuito de resenhar os trabalhos demonstrativos das bandas, as demos, que precedem o álbum ou álbuns enviados pelos próprios músicos, ou pequenos selos de distribuição, dentre outras funções descritas no primeiro capítulo.

identitários e agregam pessoas devido à apreciação musical comum, estendendo-se ao compartilhamento de outros elementos que solapam a estrita compatibilidade do gosto, demarcam o eixo temático desta pesquisa.

A pesquisa interessa-se pelo conteúdo local, mesmo constatando a hegemonia da língua inglesa nos códigos estéticos, objetiva compreender todos os elementos que compõem a cena e a reprodução cultural tais como: as canções, discos, bandas, shows, lojas de discos e outros artigos relacionados à música em questão, estúdios de gravação, pontos de encontro e desencontro, declarações de ódio, narrativas iniciáticas, enfim, as vivências de pessoas circunscritas ao espaço da cidade do Salvador e inscritas na rotina de quem vive o *metal underground*.

O *metal underground* aqui referido, designa duas espécies de definições, ambas caras aos atores que elencam o fenômeno estudado, a saber, os *headbangers*² de Salvador. O termo genérico *metal* é pertinente à música que se faz e se aprecia, abrange a música *heavy metal* “clássica” de bandas inglesas, reconhecidas como pioneiras do gênero e as formas transfiguradas do *heavy metal* vertidas em uma gama de manifestações estéticas que compartilham a designação de *metal extremo*. No primeiro capítulo discorro com maior profundidade sobre as distinções estéticas e ideológicas/cosmológicas que separam os gêneros. A justificativa para adotar o termo abrangente responde à verificação de seu uso pelos atores quando se referem à música. *Underground*, em inglês subterrâneo, além de bastante familiar às produções audiovisuais da *Factory*, de Andy Warhol, e aos desdobramentos do movimento *punk*, define o processo material no qual a música é produzida e, por assim dizer, consumida. Um circuito de produção, circulação e consumo de música e produtos, em pequena escala, ou restrito a um círculo definido pessoalmente, cuja dinâmica inclui a apropriação de recursos técnicos fonográficos disponíveis para gravação em pequenos estúdios, a predominância de “amadorismo” nas relações comerciais nas quais a música está envolvida e a natureza “artesanal” dos métodos de reprodução dos produtos vinculados à mesma (a exemplo das pinturas manuais de logotipos de bandas em camisetas e em retalhos de tecido preto, feitas por apreciadores para uso próprio – conhecidos como patches).

² Headbanger- (trad.) balançador, batedor de cabeça. A identificação mais conhecida entre os apreciadores da música *metal*.

A descrição detalhada, incumbência do primeiro capítulo (**Breve genealogia do metal: uma descrição tensa**), tenta perfilar o **conjunto plástico sonoro** (solos e *riffs*³ característicos de guitarra, *bumbo duplo*⁴ na bateria e formas de entonação vocal), **imagético** (capas de discos, logotipos e fotografias de bandas), **lírico** como elementos **intra-estéticos** (a análise literal de letras de canções e ilustrações constará em outro momento, na proposição teórica da pesquisa). E o **discursivo**, com base nos periódicos e em práticas **extra-estéticas**. A análise será avalizada por referências teóricas específicas do tema, bem como por declarações coletadas em revistas e *zines*, mais os relatos obtidos durante a pesquisa. Citando composições “clássicas” do gênero *heavy metal*, dos precursores dos subgêneros extremos e de bandas soteropolitanas. Ainda, traz dados da observação realizada em shows e outros encontros. Os relatos fornecidos por meu companheiro, o *zineiro* Robson *Desgraça*, também servem para encorpar o banco de dados.

Tal processo de mobilização norteado pela música *metal* vem sendo progressivamente abordado em pesquisas nas áreas da antropologia urbana e da comunicação (sendo aqui tomado como uma das referências, trabalhos desenvolvidos no núcleo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM- UFBA), estas contribuições ajudam a conceber o objeto como um universo particular do cenário cultural global. Um global que se apresenta como universalidade da própria linguagem musical do *heavy metal*, ou do *metal* enquanto gênero que compreende gêneros musicais da “tradição” deste segmento, assim como suas expressões extremas divididas em diversas denominações. Mas um global complementado por vivências locais que o autorizam, atualizam e até acentuam-lhe aspectos não encontrados na matriz “exógena”.

A investigação aqui proposta se baliza em dois tipos de abordagens. Em vista das implicações identitárias que acompanham o apreço à música, no fenômeno estudado, serão avaliadas as contribuições teóricas que discutem e formulam conceitos de identidade cultural na contemporaneidade “pós” ou “hipermoderna”. Ainda, o *metal underground* em Salvador, sendo o eixo temático desta pesquisa, impõe um esforço de

³ Riff- Acorde distorcido de guitarra, emitindo frase sonora característica (ou pelo menos originada, pois outros gêneros se apropriaram do timbre) do heavy metal.

⁴ Bumbo duplo- Componente da bateria usada pelo músico que através de um sistema de pedais duplica o som do bumbo.

contextualização da (*sub*) cultura *metal* frente às formas tradicionais predominantes na dita cultura baiana. Sobretudo as que atendem à cunhagem do termo *baianidade*, traduzindo uma identidade regional que abarca dimensões da produção estética, de certo comportamento típico e seus trejeitos, da fé sincrética, da disposição de ânimo, referidas ao lugar. Assim, a interface dos traços identitários apresentados nos contextos culturais confrontados no fenômeno emerge no recorte desta pesquisa.

Deste modo, as reflexões tentam combinar a especificação do *metal underground* de Salvador, a partir de configurações identitárias interessadas na afirmação de certa totalidade cultural criada pelo cultivo do gênero musical, e a vinculação ao modo de produção e reprodução cultural que este gênero musical aciona, vivificado pela categoria *underground*, seja atendendo ao sentido identitário que lhe serve de suporte, ou sendo uma apropriação *desviante* dos meios materiais disponíveis. Com isto, a pesquisa tenta compreender a mobilização cultural gerada em torno da música *heavy metal* e de suas derivações extremas, nesta cidade, a partir dos processos grupais, antes que midiáticos, que os desencadeiam, descrevendo o universo simbólico e a respectiva dinâmica de materialização da cultura que evidenciam uma postura de enfrentamento ideológico e prático.

As designações *true* e *poser* são categorias de afirmação e negação, respectivamente, assumidas na composição da identidade dos atores conforme se dão a adesão e o engajamento dos mesmos na cena *underground*, isto é, dado o grau de inserção no nicho, reconhecível através de um conjunto de discursos e práticas. Não obstante a ambiguidade da cena que o título deste trabalho evoca, há uma pretensão de coerência e coesão que emana do fenômeno. Observável nos relatos coletados e em certas atitudes presenciadas, acompanhados de um forte senso de autenticidade como elemento definidor de qualidades estéticas, para a música, de qualidades morais, para a pessoa que faz e aprecia a música, e de condições materiais, ora circunstanciais, ora intencionais, para a produção e reprodução da música.

Trata-se de uma pretensão de totalidade que o fenômeno apresenta a partir da vinculação da obra de arte (poética musical e imagética) a vivências grupais obtidas com a transformação do apreciador em músico amador, com a formação de bandas – apesar do crescente número de artistas solos na cena *underground* – e suas respectivas atividades de promoção, com o que chamam de “ideologia” e com a realização dos

shows, o ápice da cena de uma cidade, vale dizer, o termômetro que mede o grau de mobilização dos *headbangers* da cidade. Encarnando, então, a música em suas vidas, como meio de vida e/ ou como sentido da vida, o *metal underground* expressa modos de fazer e conteúdos de ser compartilhados por atores sociais em nome de afinidades estéticas que, contudo, extrapolam a condição de apreciador quando se tornam produtores de sua própria cultura. E cultura tomada como totalidade manifesta na conjunção de fatores morais, religiosos, estéticos e materiais. Porém, sem incluir na acepção da palavra o tom funcionalista de totalidade harmonizada, especialmente dirigida ao político. Antes de tudo, esta pesquisa trata de contradições, da contradição de assumir como sua a “cultura” do “outro”, de “cultuar” símbolos religiosos satanizados pelo cristianismo, entre expectativas lúdicas e comerciais em torno da música, entre a arte e a vida, verdade e imagem, *true* e *poser*.

A qualidade de tipo para a assunção das categorias *true* e *poser*, extraídas da gramática dos próprios atores, deve então denotar a existência de modos distintos de se relacionar com a música *metal extremo*, identificados pela participação ativa ou não no mundo *underground*. Estes modos não são necessariamente interdependentes, pois é mesmo possível encarnar o *true* sem depender do *poser* como suporte da cena. A ideia dos “shows fechados”, realizados apenas para convidados que possam dividir os custos, traduz estes esforços de excluir os “falsos” *headbangers*. Não obstante, deve se admitir a existência de interseções entre os tipos *true* e *poser* em uma única performance, mas o curioso é que as ambivalências nas identidades não passam despercebidas no *metal extremo*, elas provocam tensão. Há uma espécie de fiscalização (dentro X fora) sobre a identidade que alimenta, portanto, a polarização que os tipos enunciados representam, justificando sua utilização. A noção de típico, em Umberto Eco (1998), ajuda quando identifica o tipo como um recurso de representação de uma abstração conceitual tornada imagem. O *true* é a imagem eleita para representar os atores desta pesquisa.

Aqui, o método etnográfico é consubstanciado com a crítica sociológica numa tentativa de aliar os exercícios da pesquisa de campo aos esforços de formulação teórica. Com esta proposta, o olhar da pesquisadora engajada busca equilíbrio em uma interpretação guiada pelas anotações nos shows, pelas entrevistas, pela leitura de *zines*, visita a sítios eletrônicos, reposicionando a *headbanger* em sua condição de socióloga. Não nego, muito embora, que nestas situações colocadas pela pesquisa o divertimento

também tenha tido o seu lugar. A ciência, ao contrário do *metal*, flexibiliza suas próprias regras.

Zamboni (1998) facilita a compreensão da paridade entre intuição e intelecto na produção de conhecimento. O esforço do autor para fundamentar a pesquisa em arte, revisando a história da ciência, produziu em mim – quando era uma aluna do primeiro semestre do curso de Sociologia, na Universidade Federal de Sergipe – os primeiros questionamentos acerca das verdades científicas e, principalmente, a noção de que o conhecimento pode derivar do sentimento. Segundo o autor, a intuição é fundamental para o saber produzido no labor artístico, de modo que o conhecimento é sentido como assimilação dos impulsos intuitivos. As reflexões que esta leitura inspirou em mim talvez tenham me levado para certo desdém com os paradigmas científicos mais rigorosos quanto à neutralidade do pesquisador, que empreendem uma separação entre o que seria o racional e o irracional em nosso pensamento.

A pertinência do trato sociológico para o objeto desta pesquisa se mostra a meio caminho de duas vias, uma possivelmente “culturalista”, por considerar contribuições teóricas que atribuem status de determinação à categoria identidade, estudos de identidade e multiculturalismo. Enquanto a outra, assumidamente materialista, revisa Adorno, Bourdieu, U. Eco e busca outros instrumentos teóricos legados por uma sociologia crítica da cultura e de suas formas de produção e reprodução mercantis. A perspectiva de construção teórica visa responder à complexidade do fenômeno que condiciona elementos estéticos a traços identitários e contradiz aspectos da produção serial.

Como anunciado antes, há um florescimento de trabalhos sobre o *heavy metal* de pesquisadores brasileiros, cujos recortes de tema e de campo variam, respectivamente, entre midiologia, corpo e redes de trocas, Bahia, Ceará e Brasil afora. Enfim, nestes estudos observa-se a quase onipresença de referências à Adorno, bem como a presença de autores interacionistas, estruturalistas e fenomenológicos. A discussão destas perspectivas fica a cargo do segundo capítulo – ***Metal na encruzilhada***.

Portanto, para compreender a transcendência da música operada pela prática cultural, não necessariamente circunscrita ao labor artístico, e sua incorporação no comportamento cotidiano, entendo que a investigação deve estar orientada: para a descrição dos processos de mobilização que materializam e rotinizam o *metal* como

uma realidade cultural; para a especificação do *metal* feito em Salvador, ressaltando as regras de pertencimento para o registro da afirmação identitária *metal* em detrimento de identidades negadas tais como as vinculadas à *baianidade*; e enfim, para a comparação entre o modo de reprodução material vigente no *metal underground* e o modo de macro reprodução. A construção identitária referida como *baianidade* veio a ser consagrada na “era carlista” da história política local, em consonância com a progressão das políticas culturais voltadas para empreendimentos turísticos, objeto a ser discutido no terceiro capítulo: ***Baianidade “badauê”***.

As particularidades da cena de Salvador manifestam condições de produção adversas transfiguradas como contradições do belo, do bem e do lucro. Sua dinâmica de existência enquanto movimento cultural inscrito nas circunstâncias de urbanidade, modernidade e, por isso, sujeito às condições econômicas e técnicas do modo de produção capitalista, são considerações que permitem mapear algumas questões transversais tais como a hibridização e a estetização das culturas, o protagonismo (ou não) do Estado e de conglomerados multimidiáticos no agenciamento cultural e o engajamento político através de movimentos culturais.

O esforço em evidenciar as circunstâncias nas quais o *metal* é vivido responde pela necessidade de oferecer uma perspectiva de produção cultural na qual se observa certa paridade em vista da confluência entre as instâncias de produção e consumo, ou criação/ execução e contemplação: músicos que tocam para uma plateia majoritária de músicos, público que faz música, organiza eventos, viabiliza a divulgação e a circulação das obras. O *underground*, se não consegue autonomizar-se diante do modelo hegemônico da serialidade e da acumulação, também não se esquivava de perpetrar pontos de tensão na superposição daquele modelo sobre si.

O “pano de fundo” de tudo isto talvez esconda uma indagação prosaica: é possível isolar a arte de outros domínios? Dito de outro modo, é possível fazer Sociologia da Arte, ao menos da “arte metal”, privilegiando uma metodologia da imanência formal, reificando significados da linguagem musical, socialmente (des)construídos pelo grupo? Inviável também, propor estudo da cultura de um grupo de um lugar, sem provê-la, a “cultura”, o “simbólico”, dum poder de determinação. Nas **Considerações Finais**, exponho algumas incertezas que se mantêm quanto ao esgotamento das questões sobre a mobilização cultural no *metal*. Examino os achados do campo e a relevância da interpretação por mim proposta.

Aqui, a inserção passional se justapõe ao “sentimento” de conhecer o desconhecido, o lado estranho do espetáculo da cultura. Estas e outras provocações têm sido o combustível do interesse que tem mobilizado a realização deste trabalho, bem como, há quinze anos, mobilizou esta pesquisadora a ouvir *metal* com tamanha intensidade de modo a encarná-lo como estilo de vida.

Capítulo 1

Breve genealogia do *metal*: uma descrição tensa⁵

O *metal*, movimento cultural nascido em meio à cena turbulenta do rock n’roll na perdida década de 1980 – deixando claro que suas origens se reportam à banda inglesa *Black Sabbath*, de 1969 – possui como características genéricas o espaço urbano, o público jovem e a devoção a alguns elementos negados pela “cultura” legitimada pela sociedade ocidental, no sentido de valores sociais hegemônicos. Contudo, conforme a cosmovisão forjada por um segmento extremado de adeptos, o último ponto passa por um ocultamento na ossatura do *metal* quando sua música é cooptada pela *indústria cultural* ou indústria fonográfica ou *cultura massiva* – apesar de admitir as especificidades contidas em cada um destes termos, na medida em que são conceitos referentes a certas linhas teóricas, ambos são considerados depreciativos pela perspectiva do *metal extremo underground*.

O *heavy metal* que surgiu como uma experimentação musical sobre o *blues*, criado pelo *Black Sabbath*, com canções macabras, sonoridade suja e pesada e roupas pretas (em contraponto ao que era feito pelo rock alegre e colorido dos *hippies*) ganhou espaço nos concertos de rock da Europa, criando um público para a sua estética melancólica, suja e mórbida. Num tom oracular, o jornalista Ian Christie (2010) narra a gênese do gênero *heavy metal*:

No início havia apenas o céu, em sua noturna e sombria extensão, e o desconhecido. Os mais profundos segredos da história – que só poderiam ser reanimados por forças tão antigas quanto a própria civilização – revolviam nesse inquieto limbo, onde tudo era acinzentado, fumacento, escuro e sagrado. Essas poderosas correntes – por tanto tempo esquecidas e adormecidas até que a guerra, a crise e a angústia pudessem despertar e trazer à tona seus mais horrendos poderes – não possuíam definição nem emitiam sons até serem capturadas e subjugadas por uma epifania conhecida como *Black Sabbath*: A banda primordial, a origem do heavy metal. [...] Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma pequena e decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria. (p. 13)

⁵ Para evitar possíveis problemas semânticos e dar visibilidade ao objeto da pesquisa, incluo em anexo um glossário contendo significados de palavras circunscritas ao nicho cultural pesquisado, ou traduções de algumas palavras de origem estrangeira e fotografias da pesquisa de campo com legendas explicativas.

Ainda, sobre o cenário do rock no período da gênese metálica, o jornalista acentua o experimentalismo rumo ao peso sonoro:

O Black Sabbath oferecia a seus ouvintes algo mais do que três acordes e um bom show, mas seu público buscava outros sons de impacto parecido. Em meados dos anos de 1970, a estética heavy metal ainda podia ser vista como uma besta mitológica, no baixo deprimido e na dupla de guitarras complexas de Thin Lizzy, no trabalho de palco de Alice Cooper, na guitarra fervilhante e nos vocais exibicionistas do Queen e também nas histórias medievais do Rainbow. Então, em 1974, seguindo os passos do Black Sabbath. O Judas Priest saiu de Birmingham e chegou para unificar e amplificar os mais variados destaques da paleta sônica do metal. Pela primeira vez o heavy metal soava como um verdadeiro gênero. (Idem, p. 33-34)

A popularização da música *metal*, por meio da produção serial em larga escala e do agenciamento protagonizado por conglomerados multimidiáticos, ocorreu especialmente na Europa e nos Estados Unidos, mas em paralelo a isso o universo *underground* ativou formas de resistência contra a absorção indiscriminada, uma vez que ofereceu um cerco de isolamento intencional acessível apenas por meio da iniciativa de quem rumava ao subterrâneo.

Na década de 1980, a música *heavy metal* ganhou a atenção midiática nacional – a exemplo do mega concerto *Rock in Rio*, no Rio de Janeiro, ocorrido em 1985, coberto pela rede de televisão Globo, trazendo bandas de *heavy metal* como *ACDC*, *Ozzy*, etc. – juntamente com o *punk rock*, o *hard rock* e o *gótico/new wave*. Até este período o *metal* era constituído por bandas de *heavy metal* enquadradas na leva de bandas britânicas que compuseram o *new wave of british heavy metal* e coisas como *power* e *thrash metal* apontavam para uma maior agressividade na estética, na performance e no discurso, fazendo algo diferente no que dizia respeito, principalmente, ao modo de distribuição dos materiais gravados pelos músicos.

Contudo, havia um legado *punk* que se fixara na cultura jovem setentista e que semeara alguns de seus frutos na formação da cena *metal*. Sobre a articulação da produção serial pelos músicos associados a pequenos selos de distribuição, estratégia emprestada dos *punks*, Christie (2010):

O punk se opôs ao enlatado glamour de linha de montagem de bandas milionárias, como Kiss e Led Zeppelin, com uma simples violência visual: cabelos mal pintados, alfinetes usados como adornos e moicanos. Era um mosaico, uma vertente musical maltrapilha que exagerava e desafiava valores culturais, invertendo o apropriado e louvando o doentio. [...] O punk [...] era centralizado nas lojas da moda de Londres. Quando o punk saiu do cercado de Nova York e Los Angeles no final da década de 1970, sacudiu as

tendências da moda e estilo pessoal, provocando uma revolução muito mais comportamental do que meramente musical. O mais importante é que o punk possibilitou a seus seguidores a liberdade de tocar como quisessem e dizer abertamente o que pensassem. (p. 44) [Contudo] depois que os punks experimentaram o sucesso, a consciência do status ganho superou a pose durona. (p. 45) [Ainda assim] Do punk viria a fagulha catalisadora: a audácia de acreditar que qualquer um poderia começar uma banda de rock. (p. 47)

Tanto na trôpega biografia do movimento *punk*, *Mate-me, por favor* (2010), onde se percebe que bandas como *Stooges* e *Ramones* foram projetadas por seus membros antes mesmo de desenvolverem habilidades musicais, quanto no trabalho etnográfico de Janice Caiafa (1985), no Rio de Janeiro, há uma síntese do “espírito” de ação, expansão e retração no movimento:

“Punk” em qualquer contexto é sempre o que há de mais baixo e vil [...] Até que a palavra veio designar então esse levante ocorrido no rock, em 76, na Inglaterra. O punk americano aconteceu na época com inflexão mais amena, embora ainda contundente. [...] Essa grande intensidade se dilui, contudo, em seguida (já em fins de 77), numa “nova onda” de uma diversidade de ritmos, visuais, estilos (tudo que possa ser vendido). O Movimento Punk, no Rio, surgiu contemporâneo à reativação do rock na cidade, há três anos. Foi quando muitas bandas se formaram e as casas de espetáculos se abriram para esse tipo de som. O Movimento tomava impulso, contudo, em outro lugar – no silêncio, na distância, na rebeldia dos becos suburbanos. Ele se fazia de outro modo, longe da banalização que foi uma inflexão bem marcada nesse ressurgimento do rock no Rio. Quem esteve nos shows que aconteceram desde fins de 82 até recentemente viu o que uma atuação punk pode deflagrar: desobediência, interferência, intensidade. (CAIAFA, 1985, p.10-11)

A reverberação do espírito de ação para o *metal*, segundo Christe (2010), deu sinais diante do seguinte contexto:

Diante de uma diminuição do interesse por parte dos selos mais importantes, essas novas bandas inglesas [bandas do new wave of british heavy metal] arregaçaram as mangas e formaram selos independentes especializados. As bandas faziam as próprias capas, geralmente em preto e branco, compensando a simplicidade com logos chamativos e imagens apocalípticas tiradas de quadrinhos de fantasia e ficção científica. À medida que se popularizavam, jornais renomados como *Sounds* e *New Musical Express* começaram a fazer matérias sobre o *Raven* e o *Tygers of Pan Tang*, introduzindo aos leitores os desbravadores *Iron Maiden* e o promissor *Def Leppard*, [...] bem como toda uma cena de bandas menos conhecidas que ainda faziam “os turnos” em clubes locais ingleses. (p. 50-51)

Na década de 1980 outras vertentes mais extremas de música *metal*, recrudescendo a poética do furioso em seus vocais guturais ou rasgados, guitarras estridentes e letras mais mortais, marcaram o início do que hoje é conhecido como *metal extremo*. Os

estilos referidos dessas outras vertentes são o *black metal*, o *death metal*, o *doom metal* e o *splatter metal/grind/gore*, a partir dos quais se desdobraram outras ramificações de nomenclaturas diversas (*pagan metal*, *war metal*, *folk metal*, etc.) sem maiores acréscimos, entretanto, nas respectivas sonoridades e temáticas. O que me leva a crer que não indicam propriamente novos subgêneros do *metal*, mas preferências de músicos que se inclinam mais para um aspecto contido num subgênero já existente do que numa ruptura que culmine na criação de outro.

Assim, concentro a atenção nos quatro subgêneros enunciados – com uma ressalva para o último, ali designado por três distintas propostas sonoras e líricas, mas aglutinados em vista da aproximação entre seus apreciadores – porque nestes predominam a combinação da crítica religiosa e social, da dissonância estridente, das imagens de horror e do acesso *hermético* que configura o *metal extremo underground*. A leitura de *Trevas sobre a luz*, do antropólogo Leonardo C. Campoy (2010) permite um detalhamento preciso dos subgêneros referidos, tomo este trabalho como base para a minha tentativa de diferenciação estilística dos gêneros extremos.

Outro autor, Jeder Janotti Jr. (2004), pontua como a assimilação do “som pesado” desencadeou a contrapartida *thrash metal* no *underground*, radicalizando a sonoridade veloz, complexa e técnica e reiterando o tom obsessivo nas letras sobre o mal, a guerra e as batalhas. Ele observa que o *thrash* constituiu a antítese do conterrâneo *hard rock* que dominava o topo das paradas de sucesso, expandindo-se longe das grandes gravadoras e de seu aparato de divulgação e revitalizando o *underground* ao instaurar a cadeia (micro) midiática dos *fanzines*, dos pequenos selos de distribuição e de bares especializados em música pesada. Cito o autor:

No final dos anos 80, os conglomerados multimidiáticos assimilaram não só parte das bandas de heavy metal, bem como sua distorção e intensidade sonora. Após a execução massiva em algumas rádios FMs, a sonoridade metálica parecia não incomodar tanto aos ouvidos não-iniciados. As guitarras distorcidas, por si só, não eram mais sinônimos de música pesada. [...] Assim, a ampliação dos horizontes mercadológicos do rock pesado parecia decretar o fim da “comunidade metálica”, uma vez que a exposição excessiva e a perda dos traços referenciais tornavam inevitável a incorporação do metal à música pop. (p.25)

Para perfilar o extremo na música, emerge a necessidade de uma localização histórica da progressão do peso no *metal*. Aqui se segue, então, esboçando uma cronologia afinada com as memórias do jornalista Ian Christe – em parte,

compartilhadas em vista do aprendizado obtido com a vivência prévia à pesquisa que permitiu atribuir veracidade àquelas memórias – mais as contribuições do mencionado antropólogo Leonardo C. Campoy.

O trabalho de Campoy divide com esta pesquisa o interesse pelo mesmo tema, não obstante a abrangência de seu campo ser tomada pelo circuito de diversas cidades, e não apenas uma, por onde transita o *metal*. O foco daquele trabalho procura evidenciar os elementos constantes que configuram o *underground do heavy metal extremo no Brasil* (subtítulo de *Trevas sobre a luz*) enquanto que aqui o salutar é conferir especificidade à cena *metal* de Salvador. Campoy oferece, dentre outras precisas análises acerca das dinâmicas de trocas materiais e de partilha simbólica encontradas no campo, uma classificação dos gêneros de *metal extremo* reunidos abaixo, cujas distinções atravessam fatores intra e extra estéticos.

O *thrash metal* é tanto usualmente, quanto segundo Campoy, reconhecido como a primeira expressão de extremização da música *heavy metal* mediante a proliferação de bandas formadas por músicos amadores e adolescentes, dos EUA e Alemanha. As mensagens líricas e performáticas incitavam o uso da violência em alusão às batalhas bélicas da 2ª Guerra e da Guerra Fria e à tensão da vida urbana (*Metallica* (EUA), *Kreator* (Alemanha), *Nuclear Assault* (EUA), etc.), ou como resistir com violência contra o pacifismo cristão (*Slayer* e *Exodus* (EUA), *Sodom* (Alemanha), *Sepultura* antigo (Brasil), etc.) mais o sentimento de opressão advinda do poder político (*Sepultura* a partir do álbum *Arise*, *Metallica* depois do *Kill'em all*, etc.).

A sonoridade *thrash* precisava expressar essa violência exposta nas letras, o que pareceu possível com a aceleração dos acordes da guitarra e do baixo, fazendo o *riff* de *heavy metal* soar extremamente pesado, ensurdecedor e com a conversão da batida da bateria em tiros de metralhadora – esta e não mais a locomotiva (musa inspiradora da música moderna), pareceu aos *headbangers* mais representativa da modernidade derradeira do século XX. A partir da exacerbação da distorção do ritmo sobre a melodia do *heavy metal* tradicional operada pelo *thrash*, foi semeado o germe para os múltiplos desdobramentos do que veio a ser o *metal extremo*. Em breves palavras, Campoy (2010) resume a representação *thrash*:

A realidade de acordo com a representação *thrash* é sempre essa. A violência, a guerra, a bomba nuclear, a ciência sem limites, as catástrofes de um modo geral aniquilam e devastam o meio ambiente e a esperança em um melhor

futuro e em uma convivência mais harmoniosa. O pesadelo prepondera sobre o sonho e a morte sobre a vida. (p. 151).

Em duas resenhas, texto de caráter crítico e promocional dos discos veiculado em revistas e *zines*, a música *thrash* pode ser definida como “[...] pancadarias sonoras em forma de Thrash Metal Old School [...] seus riffs entrincheirados às bases sujas e solos corriqueiros, baixo simplório à agressividade da bateria, e os vocais insanos que juntos dão muita empolgação[...].” (*Thundergod Zine*, Ano IV, Capítulo III, Feira de Santana, 2008), ou noutra descrição semelhante, “riffs cavalgados, solos velozes, vocais rápidos, arranjos bem sacados, enfim, aqui tudo é bem direto, sem intervalos para melodias.” (*Valhalla Metal Magazine*, Ano 6, nº 15, São Paulo, 2002). Impossível não observar que as qualificações sonoras do que se está avaliando não incluem uma linguagem respaldada em técnicas musicais, mas numa metalinguagem “metálica”. No mais, “a pancada de extrema violência” (trad. *thrash*) mereceu da história, por algum motivo, o título de prelúdio do caos *headbanger*, seu pessimismo hostil apenas ganhou uma releitura dos demais subgêneros, estes aguçaram os sentidos do horror na proporção que tornaram a música mais repulsiva aos sentidos.

A compreensão das subdivisões do *metal extremo* obedece à necessidade de esmiuçar a produtividade estética da música *metal*, com isso, não se deve esperar que as distinções sejam aqui elucidadas apenas através destas descrições. Distinguir, assim como apreciar, é menos obra de uma elaboração crítica sobre a técnica executada nas canções, do que de uma audição disciplinada. Portanto, as especificidades observadas em um gênero podem, imediatamente, redundar noutro. Deste modo, elementos atribuídos ao *thrash* são encontrados em outras expressões tais como o *black metal*. Numa época em que as denominações aqui trabalhadas não demarcavam fronteiras, bandas de um estilo e de outro subiam aos mesmos palcos, sob as mesmas circunstâncias de realização, de modo que uma mesma banda do início dos anos 1980 possa figurar o elenco “old school” do *thrash* ou do *black* – a exemplo da alemã *Sodom*. Não obstante, declarar como prolixo e desnecessário indicar especificidades nos subgêneros, compromete o detalhamento e exclui a riqueza de consistência vivencial.

O *black metal* fez uma espécie de dupla siamesa com o *thrash* no início da década de 1980, mas ganhou um capítulo a parte da “saga metálica” com episódios criminosos na cena norueguesa nos anos 1990. O *black* possui um trecho exclusivo do livro de

Leonardo Campoy, onde estão indicadas suas ramificações temáticas e perspectivas sobre a cena *underground*. De antemão, seria “consenso” entre *headbangers* que este gênero veio a ser obra de bandas de 1982-83 como *Sabbat* (Japão), *Venom* (Inglaterra), *Bathory* antigo (Suécia), *Hellhammer* e o ulterior *Celtic Frost* (Suíça), no Brasil com *Sarcófago* e *Vulcano*. As bandas oitentistas do gênero faziam um som bem semelhante às bandas *thrash*, cuja diferença talvez tenha sido a de recuperarem o ritmo do *rock n’roll* afroamericano da década de 1950/ 60, adicionando peso, com guitarras sujas, mais graves, expondo “defeitos” técnicos nas gravações. A música do *metal* negro “old school” foi um conjunto de acordes anárquicos com finais abruptos. Suas letras alegorizavam o ódio ao que é legitimado e instituído com figuras míticas pagãs, sensualistas e com o símbolo cristão do mal, o anjo Lúcifer.

A onipresença de seres malignos divinos nas composições líricas do gênero (inclusive em bandas que não reproduzem a sonoridade da escola velha) serviu e serve para demarcar o limite com o *thrash* e para constatar a particularidade contida na relação dos adeptos com a música, uma relação de culto que invoca hordas em lugar de bandas, hinos em lugar de canções, celebrações ao invés de shows e irmãos ou aliados para referir aos adeptos da “ideologia” *black metal*. Seguindo os rastros de Campoy, as representações expressas nas letras *black* forjam odes satânicas ou satanizadas em função do tipo de linhagem temática de preferência da banda. O mal, então, pode responder como misantropia, luciferianismo, paganismo ou nacional-socialismo (alusão ao nazismo). Bandas de *black metal* nacional- socialista existem no Brasil e mundo afora, alguns de seus discos podem ser comercializados em Salvador através do selo de distribuição *Undercover Rec*. Raras informações que permitam identificar posturas racistas nas bandas e enquadrá-las nesta categoria são veiculadas em *zines*, *webzines* e revistas, o que dificulta ao público identificar na música que ouve a adesão dos músicos à ideologia nazista.

O que ocorre é que com a visibilidade que algumas bandas do subgênero, na Noruega durante a década de 1990, alcançaram devido à responsabilização sobre a queima de igrejas católicas e um assassinato envolvendo dois músicos (tendo sido o assassino acusado pela justiça norueguesa pelos dois crimes e por “infrações” religiosas como cultuar *Satanás*), alguns conflitos particulares da história daquele país relativos à afirmação racial e à cristianização passaram a ser disseminados como algo essencial do *black metal* norueguês. As explicações dadas pelo assassino em questão, Varg Vikernes,

em entrevista publicada em *A Obscura Arte Magazine* (#10, Curitiba-PR), manifestam claramente seus posicionamentos racistas quando tenta culpar a vítima pelo que ocorreu referindo às suas origens étnicas –“Mesmo as pessoas que me criticaram por matar um companheiro norueguês estão erradas. Euronymous [a vítima] era na verdade lapão [da Lapônia]”. Nesta mesma matéria, Vikernes defende a dissociação entre o *black metal* e o *rock'n roll*, mais uma vez referindo às origens estrangeiras como algo negativo à sua música: “Minha esperança era que o *Burzum* [sua banda] inspirasse as pessoas a desejarem uma realidade nova [...] Talvez se revoltarem contra o mundo moderno, recusando-se a participar do estupro à mãe natureza, se recusando à participar do assassinato da nossa raça europeia, se recusando a ser parte de qualquer dessas sub-culturas ‘rock’n roll’ artificiais criadas pela mídia(...)”.

Vikernes assume então uma visão provinciana do grupo *headbanger*, excluindo de sua percepção tanto as matrizes internacionalistas da cultura *metal*, enquanto desdobramento histórico da música *rock*, como o caráter eminentemente moderno da música carregada de eletricidade. Este personagem da cena norueguesa é o exemplo mais concreto que se tem do envolvimento da música extrema com ideologias racistas. No mais, o mundo *underground* segue tomando conhecimento destes casos através das entrevistas com os músicos quando são chamados, ou não a opinar sobre o assunto. Como por exemplo, na entrevista que um músico espanhol deu a um *zine* de Salvador (*Osculum Obscenum*, #3, Outubro de 2007). O entrevistador apenas pergunta ao músico se tem contatos com bandas da América Latina e é respondido assim: “Claro brother! Nós todos falamos espanhol. Por que não vou ajudar minha gente? [...] Aqui [Espanha] se fala de imigração, por minha parte todas as pessoas, inclusive as daqui não passam de uma verdadeira merda. Mas convido a todos os fanáticos do Black Metal a virem aqui!”. Ou seja, quando se quer sustentar uma postura contrária aos separatismos o discurso tenta eliminar barreiras como Europa X América Latina, nivelando as condições “centro” e “periferia” atribuídas às regiões, mas não se confunde com um discurso de tolerância usual, a retórica *black metal* precisa conservar seu conteúdo maligno e não pode parecer benevolente. Por isso a ofensa aparece na resposta e é por meio dela que o entrevistado tenta se afirmar como não adepto de separatismos, dirigindo sua agressão a todas as pessoas (do mundo).

As bandas que se proclamam adeptas do racismo não são apenas norueguesas, a Polônia, por exemplo, mesmo após ter sido devastada pela Alemanha nazista possui um

grande número de bandas racistas que se denominam *N.S. black metal* (metal negro nacional- socialista). Contudo, a presença da ideologia nazista no mundo metálico está longe de ser ignorada e não combatida. As ofensas que o *metal* dirige contra a religião talvez não agridam tanto o Estado laico quanto a defesa de regimes totalitários atinge a democracia. Pois há uma repressão institucional atuante contra atitudes propagadoras do nazismo, tendo em vista que certas bandas omitem o racismo por receio das sanções jurídicas previstas para quem comete este crime.

Campoy (2010) discute a presença do nazismo no *metal* brasileiro e atribui sua marginalidade na cena nacional aos aspectos multiétnicos de nossa sociedade. O autor indica apenas duas bandas nacionais alinhadas ao segmento *n.s.*, uma do Rio de Janeiro e outra de São Paulo, mas não oferece dados mais precisos sobre as bandas por não ter conseguido contatá-las. O antropólogo presume, então, que a dificuldade de acesso das bandas brasileiras que comungam a ideologia *n.s.* se apresenta porque elas não são bem vistas aos olhos do *underground* nacional. Elas não estariam inteiramente filiadas à cena *metal extremo underground*, só parcialmente por fazerem a música *black metal*. Mas ao vincularem a música às ideias de pureza e soberania aariana, se aproximam de um grupo rival dos *headbangers*, os *skinheads*, e se distanciam da cena miscigenada que constitui o *underground* brasileiro. O autor põe esta recusa ao *n.s. black metal* nestes termos:

O NSBM toca em um dos limites do próprio *underground* do metal extremo. Em uma prática urbana diferenciada de outras pela preeminência do fazer musical, um estilo que se baseia na transposição de uma ideologia política em motivos musicais tende a causar uma espécie de curto-circuito identitário. É como se o praticante [o *headbanger*], frente ao NSBM, se perguntasse: afinal, se trata de metal extremo ou de propaganda nacional-socialista? Tudo bem, o praticante pondera, estamos falando de duas coisas extremas, mas de duas extremidades diferentes que talvez não se encaixem: uma coisa é um programa *político* de extrema-direita, outra coisa é uma *arte* extrema que não tem lado nenhum, pelo menos no espectro político. (p.218)

Não há bandas em Salvador que tenham se autoproclamado nacional- socialista em entrevistas ou durante apresentações em shows, ao contrário, há nesta cidade, assim como em outras cenas, uma grande e contundente contrapropaganda (em *zines*, *webzines*, páginas eletrônicas das bandas, de selos de distribuição, etc.) ao nacional-socialismo. Na capital baiana e na perspectiva crítica contra o nacional-socialismo do *metal*, esta ramificação é tomada como estranha na mesma proporção que o *white* (bandas de música *metal* cuja lírica presta culto ao cristianismo). Portanto, o nacional-

socialismo no *black metal* de Salvador carece de registros e inviabiliza sua inclusão como elemento estético/político da produção local das bandas do gênero. Talvez a coisa mais próxima do que seria o nacional-socialismo da cena baiana seja um exemplo às avessas de um fundamentalismo levado às últimas consequências, o *Crucifictor*: uma banda que se nomeia como “patriota”, “nacionalista”, notável pelos atos de violência que comete contra os que a acusam de apoiar o nacional-socialismo. Em nome da conservação de minha integridade física, não contatei os músicos para falarmos do assunto.

Ainda que se reconheça o enraizamento de construções ideológicas totalitárias em arcaísmos, não se observa menções apologéticas ao nacional-socialismo nas demais bandas inspiradas no ocultismo, no niilismo, em narrativas mitológicas e em preces à *Satanás*. O embalado produzido pela música do *black* não deve sua especificidade tanto ao caráter sonoro de suas canções, quanto à lírica maldita. Na décima edição da revista especializada neste gênero, *A Obscura Arte* (#10, Curitiba-PR) tem-se na seção das resenhas dos discos a reunião das possibilidades sonoras incluídas no estilo. Assim, o som do *metal* negro pode soar como:

[...] desta banda alemã de Black/ Thrash metal que surgiu no fim dos anos 80 [...] Sua música é uma mistura perfeita entre estes estilos [...] um som blasfemo, profano e satânico; [ou metal negro e metal da morte – death metal] [...] para espalhar o terror e a propaganda Black/Death satânica [...] através de riffs rasgados e gritos terríveis. Cheio de armas e munições, a guerrilha unindo Singapura e México é mais forte do que nunca para espalhar a dominação do Impiety; [ou metal negro depression] [...] destes suecos do Katatonia que executam atualmente rock depressivo, com algumas passagens mais voltadas ao metal. [...] Com guitarras sem distorção, vocais limpos estilo lírico, e o som lento que sempre tocaram; [ou metal negro sinfônico] [...] Uma maturidade musical e lírica que pode ser encontrada nas complexas composições assim como nos poéticos versos escritos em francês. [...] Com um repertório Black Metal sinfônico, poderoso e melódico [...]. Riffs incisivos, solos inspirados e harmoniosos vocais limpos.

Novamente, a crítica musical assume um caráter prescritivo e descreve traços plásticos da sonoridade através de adjetivações triviais, que nada dizem sobre a técnica musical executada, mas acionam códigos de identificação manejados por um público engajado, que permitem reconhecer os traços plásticos sonoros descritos nas resenhas dos discos.

Outro gênero do *metal extremo*, o *death* também é obra dos anos 1980. Entre 1983 e 1986, bandas reconhecidas como “fundadoras”: *Possessed* (EUA), *Death* (EUA) e *Morbid Angel* (EUA), surgiram de São Francisco e Flórida, inicialmente, ressoando na América Latina representantes como as bandas *Mortem* (PERÚ, 1986) e a soteropolitana *Headhunter D.C.* (1987). Este subgênero também tem origem no *thrash*, o som de maneira genérica, já que contém uma infinidade de linhagens do estilo (*death metal sueco, death black, death thrash, death doom*, etc.), é marcado pela velocidade do *thrash*, incrementada por certo aprimoramento no domínio dos instrumentos (guitarra, baixo e bateria) mais um vocal próprio, o gutural (urrando como um animal feroz). A lírica reflete tanto críticas ácidas ao cristianismo (*Morbid Angel, Death*, etc.) e à metafísica no geral, cultuando a morte para conotar uma crença apocalíptica, quanto declarações mais politizadas contra o sistema de exploração social e ambiental (*Obituary* (EUA), *Master* (República Tcheca), *Napalm Death* (Inglaterra) a partir de *Utopia Banished*), perturbações mentais e o sentimento de opressão figurados por um caos interior e pela desilusão religiosa (*Entombed* (Suécia), *Benediction* (Inglaterra), *Monstrosity, Brutality* (EUA), etc.). Há bandas também que produzem letras mais diabólicas (*Deicide* (EUA) e todas as citadas têm alguma composição flertando com o satanismo) como as do *black*. As canções de *death metal* são identificadas sobremaneira pelo grau de peso sonoro que contém, enquanto o *thrash* e o *black* oitentistas soavam rápidos e toscos, o *metal* da morte qualificou a música pesada, sublimando o apanágio musical com execuções que demandam força física (especialmente na bateria) e destreza técnica. A combinação força e técnica são corroboradas por este trecho da resenha:

[...] o que ouvimos é puro death metal tradicional, um pouco menos veloz e mais pesado do que seus congêneres, mais ainda assim extremamente empolgante e que cai como uma bigorna nos tímpanos do ouvinte. [...] todo o CD explode em riffs graves e mórbidos, em vocais grossos e monstruosos, em linhas de baixo apocalípticas, em batidas de bateria duras e súbitas e em números de rara disposição metálica. (Rock Brigade, n.º 168, ano 19, julho, São Paulo, 2000).

Numa linguagem formal, as análises de Campoy (2010) da tipologia do *metal extremo* reservam ao *death* o caráter eminentemente musical da agressão promovida:

O death metal expressaria a ‘essência’ musical do metal extremo, espécie de núcleo de todas as variações praticadas no underground. [...] O efeito preferido dos guitarristas de death metal é aquele que aumenta o volume do

som do instrumento distorcendo suas propriedades acústicas, tal como o turvamento que a água causa na imagem de algum objeto quando imergido nela. Afições ‘baixas’ são afiões abaixo da nota lá, padrão de afião da música ocidental. Dois tons ou um tom e meio abaixo seriam, respectivamente, afião em fá e fá susenido. [...] Os bumbos, por sua vez, são os instrumentos tocados pelo baterista com os pés. [...] Não há variaões ou fraseados. Não há melodias. A intenão é bater no bumbo alternadamente, de forma constante, o mais rápido possível. (p. 165-166).

A notoriedade que o *death metal* goza perante outros gêneros em vista de uma sonoridade profundamente violenta, fora alcançada pelo *doom metal* na contracorrente da aceleração da música. O *metal* do *Apocalypse* embala sua lírica catastrófica a lentos passos. Via de regra, os temas das canções *doom* incluem apologia da morte, sentimentos como desamparo e fracasso, a aversão à religião cristã, a destruição das ilusões perdidas num mundo trágico e outros artigos de melancolia romântica. A música e a lírica *doom* criaram uma atmosfera soturna e elegíaca para o *metal extremo*. Sua sonoridade é feita de pausas arrastadas nas guitarras, no baixo e na bateria, muitas vezes com o uso de recursos mais melódicos trazidos do teclado, ou do violino em algumas bandas. *My Dying Bride* e *Paradise Lost* (ambas inglesas) estão entre as bandas fundadoras do estilo e datam mais ou menos de 1988-90. A sueca *Candlemass* pode ser indicada também como precursora do gênero, dada sua formação nos anos 1980, entretanto, não há um consenso quanto ao seu enquadramento na categoria *doom*, muitos a consideram uma banda de *heavy metal* que lançou as bases rítmicas para o estilo. A leitura de Campoy (2010), mais uma vez, abre caminhos à descrição:

Uma tristeza, um eterno infortúnio, uma melancolia que as bandas de doom metal procuram representar tanto na música quanto nas letras das canções [...] construída por meio do dueto dos vocais, do uso dos teclados, raros nos outros estilos de metal extremo. As canções doom geralmente são as mais longas [...]. (p. 158).

Para “fechar o caixão” das estranhas criaturas que habitam o universo extremo da música *metal*, não haveria um gênero mais adequado para selar o arcabouço dos estilos como o *splatter metal/gore/grind*. Este tripé constituído pela junção dos termos nem sempre está reunido na proposta estética de uma banda, mas geralmente estão irmanados nas preferências musicais de um público comum. O trio que compõe o gênero apresenta derivações do *death metal*, sendo tênue a linha que os divide. O diferencial é perceptível dado o grau de absurdo provocado tanto na música, nas ilustrações das capas dos álbuns, quanto no sentimento de escárnio que evoca contra as

instituições sociais. Os músicos de *splatter* encarnam, nos palcos e nas fotografias, açougueiros ensanguentados vestidos com jalecos de médico, satirizam as ciências da saúde e transfiguram a humanidade nas capas de discos repletas de cadáveres. Bandas de *death* como *Carcass* (Inglaterra), as norte-americanas *Autopsy* e *Canibal Corpse* e a mexicana *Brujeria* surgiram na segunda metade da década de 1980 e agravaram o debilitado estado de saúde de uma humanidade deveras declarada morta. Com letras que variam entre sagas de médicos homicidas e chagas provocadas por doenças atrozes, estas bandas inspiraram um gênero à parte no *metal extremo*. Campoy (2010), novamente, define a estética deste gênero como uma:

[...] representação patológica da patologia, nessa musicalização repugnante da repugnância; num termo, representação doentia da doença. É essa particularidade, uma representação perturbadora daquilo que perturba, que o aproxima do metal extremo underground nacional. (p.144).

O horror temático veio a ser acompanhado de uma sonoridade específica que passou a ser atribuída ao gênero: uma música que uniu a baixa qualidade técnica da execução herdada do *punk* ao peso do *death metal*.

Assim, tem-se uma compilação parcial do que é o *metal extremo* em termos de música e composição lírica. Não obstante, para além das feições que as canções de *metal* apresentam, encontram-se elementos condicionantes que norteiam a própria configuração do gênero. Esta afirmação pode ser respaldada por uma formulação da noção de gênero musical que o trabalho de Jorge Cardoso Filho (2008) oferece. A análise do autor decompõe o gênero nas dimensões sonora (volume do som, solos de guitarra, ritmo, vocais), visual (vestuário, fotos, logos das bandas, programação visual dos encartes dos álbuns) e verbal (nomes das bandas, dos álbuns, títulos e letras das canções), estabelecendo a reunião destas categorias, nas quais estariam expressos projetos poéticos e ideológicos e condições objetivas de produção e consumo, como determinantes para a sua demarcação. Partindo então desta noção de gênero musical, Cardoso F. irá atribuir ao *heavy metal* propriedades extra estéticas como critérios de especificação, diz ele:

No caso do heavy metal, uma relação tensiva com o consumo amplo e com a cultura underground demarcará toda sua trajetória enquanto gênero, isso porque alguns de seus subgêneros herdaram a ambição underground de música não-comercial, de músicas independentes, cuja função é proporcionar prazer

para um segmento específico de público e não ao grande público de maneira ampla, enquanto outros mobilizam elementos mais vinculados à sonoridade da música pop.

Isso significa que a própria proposta expressiva de um gênero musical como o heavy metal se fundamenta num repertório hipercodificado, cujos sentidos serão apreciados por um ouvinte muito específico. [...] Esse repertório hipercodificado bem como a contraposição à música pop retira a maioria das bandas de heavy metal do foco das estratégias de ampla distribuição midiática, por outro lado, inserem-nas nas estratégias de distribuição alternativas para públicos segmentados. (p. 24-25)

Como complemento da visão *paroquial* (termo usado por Janotti Jr. na Apresentação do livro de Cardoso Filho) que o autor atribui ao *underground*, alguns trechos de entrevistas com músicos de vertentes extremas dão vida ao universo paralelo erguido à sombra dos holofotes sobre o já consolidado gênero *heavy metal*. Na entrevista com um dos músicos de uma banda cearense de *death metal*, *Chronic Infect*, concedida a um *zine* baiano, *Osculum Obscenum* (# 4, setembro de 2009), há uma exposição exaustiva do que seriam os princípios norteadores do subgênero e suas implicações num conjunto de atitudes:

OOZ – Na biografia da banda, vocês relatam que o Chronic Infect nasceu como uma manifestação de inconformismo em relação ao modismo que vem se alastrando no Death Metal. Diga-nos o que é que te deixa mais “puto” em relação ao Metal atualmente?

Fornikator (baterista)- Bem, primeiramente e acima de tudo somos Headbangers e trazemos em nossa essência um verdadeiro compromisso com o Necro Underground e tudo o que ele representa. A Chronic Infect simboliza a expressão sonora deste comprometimento. Quando sentenciamos que a banda nasceu como uma “genuína manifestação de inconformismo”, estamos atestando nossa honestidade e fidelidade diante do verdadeiro Metal da Morte, musicalmente e, sobretudo, ideologicamente, como este nasceu pra ser. Ao longo dos anos, com o advento das novas gerações (que foram moldadas e condicionadas a seguir padrões, sem questionamentos), os valores, princípios, ideias e ideais que moviam o underground e que eram a razão de ser de um Headbanger tornaram-se algo sem importância, sem sentido. E nas vertentes mais extremas do Metal, onde realmente aquelas ideias e princípios primordiais eram levados a sério e às suas últimas consequências, foi onde ficou mais evidente a perda de identidade do Underground. O que antes tinha ares de movimento, com posturas sérias, atitudes duras e inflexíveis perante o mundo e as mazelas que corrompem a sociedade (e por isso eram temidos), gradativamente foi sendo transformado em meros sub estilos musicais (e, como sendo apenas parte de uma grande indústria, transformados em meros “produtos” rentáveis a esta); o que antes era um autêntico estilo de vida, com bases ideológicas sólidas, tornou-se apenas um símbolo de rebeldia sem causa. Apenas uma minoria verdadeiramente consciente do real significado do Underground e modo de vida Banger permaneceu ativa e fiel ao longo dos anos, entranhados nas profundezas do subterrâneo, representando uma verdadeira resistência ante a tudo o que deturpa e corrompe o Extremo Underground. E a isso nós pertencemos. A Chronic Infect representa este grito de resistência. E o que me deixa putado é justamente essa massa acéfala seguidora de tendências que inunda o extremo Underground (desde o início dos anos 90, principalmente),

ignorantes que insistem em trilhar um caminho sem conhecimento prévio, sem analisar se aquilo realmente represente sua vida. Escória auferidora de reconhecimento, status e/ ou dinheiro. Porém, pra mim, pior ainda do que este lixo modista e tendencioso são aqueles que posam (e, por isso, POSERS!) De “guerreiros” conscientes, de atitude se auto-proclamando “das antigas”, cheios de discurso ufanista e de morte ao falso metal, morte aos posers e mercenários, etc., mas, na primeira oportunidade, não hesitam em compactuar com estes mesmos que eles supostamente condenam, provando serem os hipócritas, contraditórios e incoerentes que são. Portanto, fiquem atentos a esses vermes, não caiam em belas retóricas, pois, por detrás de palavras, pode-se esconder uma grande farsa.

Apesar de extensa e cansativa, a fala do baterista é rica justamente daqueles elementos de que fala Cardoso Filho (da relação de tensão com a comercialização), unindo certo anseio por distinção com base em sentimentos de fidelidade e convicção e na sensação de pertencimento a um passado imaginado e/ ou vivido. O discurso, ou “sermão”, contido na resposta dada ao veículo cuja razão de ser é promover a banda, ultrapassa o interesse artístico de explanar sobre aspectos formais da música para corroborar uma visão sacralizada do gênero, sublimando valorações capazes de distinguir verdade e mentira que empoderam uns em detrimento de outros, constituindo um forte senso hierárquico e exclusivista.

O *metal extremo*, deste modo, empreende um enraizamento negativo quanto ao esquema de facilidades oferecido pelo mundo dos negócios da cultura. Contudo, suas obras circulam nos meios de comunicação de massa, os quais permitem um acesso prático e multimediatizado que, para alguns, contribui para certo processo de massificação, eliminando suas fronteiras demarcatórias e o mérito da conquista de quem suprimiu estas barreiras. Esse processo pode ser também percebido no diálogo abaixo, quando a questão levantada relaciona três vias distintas (dinheiro, Cristo e nacional-socialismo) de “alienação” do núcleo “ideológico” do *metal*. É quando o vocalista da banda *Headhunter D.C.*, Sérgio *Ballof*, dirige suas críticas à ignorância de quem faz aquele tipo de associação e aos novos recursos de circulação musical. A entrevista foi feita por Robson *Desgraça*, responsável pela publicação impressa soteropolitana *Desgraça zine*, mas foi concebida para o *webzine* (por ora desativado) *Metal Vox*, coordenado por um personagem conhecido no cenário da cidade de Feira de Santana, Jaime Amorim, no ano de 2006:

Metal Vox: Popularização, white metal e nazismo. Quais as razões que fazem esses três elementos se infiltrarem cada vez mais na cena? Esse tríplice caminho, na sua opinião, é sem volta? Precisamos respeitar isso?

Sérgio ‘Baloff’ Borges: white “metal” e nazismo são provenientes da ignorância das pessoas, e tão somente a ignorância é a razão da infiltração desses na cena. Uma vez respeitando isso seremos ignorantes também, então não dá, definitivamente! A popularização é uma consequência de como o Metal vem sendo tratado ao longo dos últimos anos, ou seja, como um negócio – e muito lucrativo, por sinal –, seja para os donos de grandes selos, emissoras de TV, revistas ditas especializadas ou empresários e produtores de shows. Isso aliado à fácil acessibilidade criada pela Internet e à vulnerabilidade das gerações “pós-mp3” tornou a popularização, ou como sempre prefiro chamar, banalização do Metal inevitável. Infelizmente me parece que esse tríplice caminho é sem volta, sim, afinal, como em todos os aspectos, a ignorância é perene, rompe as barreiras do tempo.

A pergunta e a resposta citadas compartilham o desconforto gerado com a constatação de que elementos tidos como exógenos ao *metal* estão se “infiltrando” progressivamente. Ao explicar a causa na ignorância, o músico entrevistado aponta a falta de informação que é produzida por meio da acessibilidade indiscriminada do *metal*. Deste modo, seu julgamento expressa que há incompatibilidade, ao mesmo tempo, entre pertencer à cena *metal*, ser cristão, ou ser nazista. Sua percepção é a de que quem não ignora e, portanto, quem é conhecedor não comete tais incoerências. Por fim, o consumo massivo acaba sendo responsabilizado pela proliferação da ignorância.

Os traços demonstrativos do comportamento aversivo dirigido à ampliação do consumo (mas não necessariamente à produção, ao surgimento de novas bandas e lançamento de novos discos, à realização de shows, etc.) estão nos logotipos ilegíveis que desenham os nomes das bandas, estampados tanto nas capas dos álbuns quanto nas camisetas pretas, algo que dificulta a decodificação dos símbolos que conservam a aura de mistério que envolve o *metal*. As breves exposições dos músicos em fotografias veiculadas no próprio álbum da banda, em revistas especializadas muito vendidas e nos *zines* demonstram a hostilidade sustentada contra a popularização indiscriminada.

O melhor exemplo de circulação restrita pode ser dado pelos *zines*. Trata-se de um periódico virtual ou impresso que, em geral, é produzido – editado, xerocado ou prensado em gráfica – por uma pessoa ou um grupo, independente de grupos empresariais, distribuído gratuitamente ou a preço de custo. É feito por quem frequenta a cena e tem como finalidade expor textos sobre as histórias legendárias do *metal*, alguns narram lendas pagãs, poemas, informam sobre shows e, principalmente, servem de espaço para as novas bandas serem conhecidas, através de entrevistas com os

músicos e resenhas das *demos* e álbuns. A exposição midiática é objeto de uma das perguntas feitas à banda polonesa de *black metal*, *Besatt*, que respondeu em outro número do *Osculum Obscenum* (# 3, outubro de 2007):

OOZ- Há um tempo atrás circulou na internet um vídeo de um garoto usando *corpse paint* e uma camiseta do *Besatt*, ele foi fazer uma apresentação em um programa de TV, onde ele teria que cantar uma música e ser aprovado pelos jurados, para surpresa de todos, ele cantou com vocais rasgados, deixando os jurados perplexos. Você chegou a assistir a esse vídeo? Comente a respeito.

Beldaroh [membro da banda que responde a entrevista]: Eu vi esse vídeo e certamente detestei! O Black Metal não é e nunca será para a massa! Não devemos expor nossa música em tais programas! Esse retardado mental usando nossa camiseta nos deixou chateado, mas não foi uma falha nossa! Infelizmente, não são todos que compreendem as ideias do Black Metal!

A dificuldade no acesso ao *metal* é assegurada e reiterada nas falas dos músicos engajados na perspectiva do *hermetismo underground*, num apelo salvacionista a um passado de adversidades e glórias, reafirmando a existência de uma tradição que perpetue o “pecado” original do *metal*. O *hermetismo* tenta conservar a tensão nos garotos e garotas que vencem o medo e se dirigem ao estranho, ao lado obscuro que estaria mascarado por um império de imagens estilizadas da felicidade e do sucesso. E o caminho a ser trilhado não deve encontrar convites sorridentes. Para encontrar o material daquela banda clássica ou *true* venerada pelos *headbangers* mais velhos ou em caso de discos raros, é predominante a (i)mediação do contato personalizado e presencial com os músicos ou com alguém que já está há muito tempo em ação. Até a notícia e a venda de ingressos para os shows pode se dar desta forma, face a face, sem mediadores profissionais, quanto mais de uma cadeia midiática – isto, é claro, em se tratando de eventos e realizadores engajados no *hermetismo underground*, os atores dos quais esta pesquisa se ocupa. Entrar no submundo e esta vontade de conhecer o outro lado, na ótica destes atores, deve implicar num esforço de engajamento para além do perambular por entre estações de rádio, canais de televisão, páginas de revistas, sites de relacionamento, lojas de departamento e concertos espetaculares.

Mais uma vez, lanço mão de dois momentos de entrevistas realizadas em outros dois *zines*, bastante ilustrativos do *hermetismo* suposto e proposto. No *Metal Blood*, de Brasília, (# 17, fevereiro de 2006) a banda *Pathologic Noise* de *death/ splatter metal* responde sobre como se dera a circulação do primeiro material lançado. Depois, numa publicação boliviana, *Alerta Subterranea* (# 6, 2008), outra banda do Brasil, *Mausoleum*, fala de como prefere assegurar a restrição na distribuição de suas obras:

MB – Essa demo (Necropleasure, de 1994) atingiu a notória marca de 1500 cópias vendidas ou distribuídas. Como ocorreu o processo de distribuição desse trabalho, já que, naquela época, não havia a facilidade da Internet para se divulgar um material underground?

Tchesco [baixista/ vocalista da banda] – Carta social, lavagem de selos e muita vontade!! Todos os meus trocados eram convertidos em fitas cassetes e selos. Também teve o apoio dos zines e dos bangers, pois sem isso, a distribuição e divulgação não teriam ocorrido. Vale lembrar que precisamos apoiar mais os zines, que são a base do underground.

ASZ – Dez anos de “Bestial Massacre” um lançamento que comemora sua larga trajetória, como foi a resposta da cena underground a respeito deste trabalho e ao formato que foi lançado (vinil)?

Mausoleum – Resolvi lançar em vinil, pois é o formato que mais me agrada e por ser um trabalho comemorativo aos dez anos de Mausoleum, foi um trabalho dedicado aos maníacos cultuadores desta Arte e que sempre apoiaram o Mausoleum. Sua divulgação foi feita, na maior parte, “de mão em mão”, só foram lançadas 350 cópias. Não me preocupo muito com a divulgação, porque todos os reais cultuadores sempre comentaram que tem muito orgulho acerca deste trabalho. Hoje possuo cerca de 20 cópias somente, foi um trabalho com divulgação extremamente restrita.

Assim, os baixos índices de prensagem do *underground*, em termos de uma produção serial de discos, são encaixados na perspectiva de que ser *metal* implica em negar o cristianismo, mas ser ascético, abnegado com a música. O ceticismo do grupo, portanto, nega o progresso econômico obtido com a música como motivação para sua feitura. Entretanto, a diluição deste sentido compartilhado pelos personagens do teatro trágico do *metal* vem sendo atribuída à massificação das suas sonoridades, incorporadas por outros subgêneros que se integram. Subgêneros como *heavy metal melódico*, *white metal* e *new metal* respondem, naquela perspectiva, por tal processo de incorporação e abocanham uma parcela do mercado sazonal da música *pop*. As bandas destes estilos são costumeiramente vistas nos meios de comunicação convencionais especializados – as “revistas coloridas” – apresentadas sob o rótulo de *som pesado*, mas no juízo radical do *metal extremo*, soam fácil para os ouvidos e corações. No círculo dos “apocalípticos”, no *metal extremo*, a qualidade de *som pesado* ganha significação na medida em que acompanha outros elementos que dão coesão ao “espírito” maligno e abjeto do *metal*. A resposta de Moisés, vocalista da banda *Incrust* (Salvador/Ba), dada ao *webzine* peruano (também desativado) *Caja de Metal*, acessada no ano de 2007, combina a atuação performática do “psicopata” com os projetos artísticos do músico:

Caja de Metal: Sobre o que falam as letras e o que pretendem transmitir? Como é a relação da banda com os ex-membros?

Moisés: Mesclamos brutalidade e repulsão de temáticas vindas do antigo Death Metal Gore (Na linha do velho Autopsy, por exemplo), com as temáticas blasfêmicas em uma visão anticristã...Sujas e pesadas letras em agressão aos hipócritas e bastardos religiosos, sendo voltadas para as mais

perversas e enfermas mentes! Seguimos e falamos aquilo que representa o verdadeiro Death Metal: Morte!!!!

Tentamos falar, de forma mórbida, de crimes frios, necrofilia, repulsão, terror e caos com um ponto de vista anticristão. Sem piedade dos humanos hipócritas imundos. Batizamos nossa temática, contida nas letras, como unholy gore.

Estamos totalmente contra o white metal-shit (fuck-off!!!!) , contra modistas, posers e rockstars de merda das revistas coloridas. Apoiamos as verdadeiras publicações do underground! Hail reais zines e guerreiros da cena!!!!!!!!!!!!!! Fodam-se cristãos de merda e rockstars . Não temos ex-membros, somente um amigo que participou dos primeiros ensaios, mas saiu rapidamente e não chegou a fazer parte da banda.

Este fragmento serve para compor a percepção sobre a exigência de um comportamento determinado em consonância com o perfil sonoro e lírico por parte de quem se identifica com o *metal extremo*, no caso acima, de uma banda bastante inacessível (em termos de divulgação e negociação). E, novamente, se reúnem alguns dos elementos básicos para a compreensão da especificidade de uma mobilização cultural que se alimenta de inversões de valores, tendo como princípio negar as representações religiosas e morais instituídas, e como prática a resistência em converter sua produção cultural em meio de vida. Muito embora, o músico acima citado seja proprietário de um estúdio e bar, localizado na própria residência, destinado a atender apenas *headbangers* (informação obtida por relatos de quem já visitou o estúdio tematizado com adornos fúnebres). Já a banda do entrevistado, depois de lançar um álbum, em 2005, nada mais produziu em termos de material divulgado.

A prerrogativa do *true* em detrimento de seu paradoxo *poser* estabelece uma primazia do ente diante do aparente. A verdade que é concebida nesta construção categórica indica história e labor, ao passo que a mentira representada por uma expressão inicialmente usada para enquadrar bandas de *glam rock* por causa de seu *glamour* espalhafatoso e da exposição midiática, reflete a descrença na imagem. A relevância no *metal* sobre o fato de alguém vestir uma camisa de uma banda que não conhece, revela expectativas frustradas tanto para quem pensou reconhecer no *poser* ocultado sob uma camisa *true* um par digno de sua confiança – partindo da premissa de que ao vestir uma camisa de uma banda extrema a figura percorreu a trajetória do sacrifício, a *via crucis* de romper o círculo criado pelos “guardiões do nicho hermético”. E também frustrante para o usuário do rótulo enganoso, desvelada sua ignorância em alguns minutos de conversa, perde a esperança de finalmente ser aceito no elenco *true*.

Abda Medeiros, antropóloga cearense, confirma em sua dissertação sobre o “rock” em Fortaleza o caráter idiomático das camisas de bandas de *metal*:

Em sua grande maioria trajavam-se de preto e camisas de bandas internacionais: Metallica, Iron Maiden, Sepultura, Rage Against the Machine e tantas outras de nomes de difícil compreensão. O não compreender consistia em não saber o que estava escrito naquelas camisas. São nomes e desenhos estranhos àqueles que não compartilham as mesmas categorias partilhadas por aqueles jovens. São letras com vieses, escritas de forma declinada ou de cabeça para baixo ou com pontas nas bordas que dificultam o entendimento da mensagem, para aqueles que desconhecem (ou possuem pouco contato) com elementos alusivos ao universo do Metal. (MEDEIROS, 2008, p.10).

Dentre os diversos relatos expostos, não se isola a música de seus aspectos grupais e de seus entornos valorativos. O *metal* parece traduzir através de sua música o embalo para os ouvidos que a paixão e a desrazão insistem em tomar de assalto, sequestrando o ritmo dissonante para o domínio das crenças e das práticas, energizando a vivência de angústias e desejos. Em outro *zine*, este de Belém do Pará, *Visão Underground Zine* (# 9, fevereiro de 2008), uma extinta banda de *death metal* soteropolitana, *Impetuous Rage*, declara o tipo de aliança que une o peso sonoro à inversão de valores cristãos:

VUZ – Qual a principal proposta do Impetuous Rage em termos de sonoridade? E a temática da banda, comente um pouco.

Michel Hellriff – Nossa intenção sonora está fincada nos conceitos impuros e caóticos do Metal da Morte. Gostamos da morbidez, do peso, da violência, de climas caóticos e da blasfêmia em nosso som. Temos como influências a verdadeira essência, bandas como: Hellhammer, Possessed, Necrovore, Grave, Death, Sarcófago, (etc.). São nossos pilares. Quanto a nossa temática, deixamos bem claro todo nosso horror odioso contra o cristianismo, seus dogmas, legado e conduta fétida. Eles têm medo da morte e nós a adoramos e o sentimento de pavor que a mesma cria aos fracos, pois a morte é algo tão natural assim como nascer, trepar, comer, beber e tudo mais. Valorizamos os instintos humanos e os vermes cristãos se apegam as imagens abstratas como se isso os livrassem de sua culpa maculada pelo sangue de seu salvador de merda. Obscuros sentimentos, impureza, ocultismo, terror, sarcasmo, utopia cristã, etc. são muitos os horizontes explorados no sentido de combater toda essa “farsa hipócrita”, falamos disso.

A todo o momento, entretanto, os entrevistados fazem uma menção ao que seria o processo de esvaziamento de sentido, observado em virtude da absorção sonora e quase nunca temática por outros segmentos ocupados com a produção em massa. Tipos como *heavy metal melódico*, *white metal* e *new metal* ganham a adesão fácil de um mercado cada vez mais versátil e instantâneo, imerso num contexto de globalização e

hibridização. Estes tipos de *metal* integrado disputam espaços nos gostos musicais que se alimentam do *mix* de sonoridades tradicionais e percussivas com técnicas musicais modernas e os resíduos de certo “imperialismo” da música *pop*, que segue os parâmetros plásticos minimalistas da música *dance* dos Estados Unidos.

Bandas de *h.m. melódico* (estilo nascido em meados dos anos 1990 com o incremento de timbres melódicos nas guitarras) tais como *Stratovarius* e *Nightwish* (Finlândia), *Angra* (Brasil) e outras enquadradas no que, a meu ver, são uma ramificação deste subgênero do *heavy metal* – o *h. m. progressivo* (*Dream Theater* (EUA)) – orientam suas produções de acordo com uma preocupação maior no tocante às suas performances de músicos. Não enfatizam nas entrevistas nem em suas letras oníricas, repletas de fadas, magos e anjos, os sentidos que prevalecem no núcleo *underground* do *metal* e, por isto, não gozam de um reconhecimento partilhado pelo grupo pesquisado.

O *white metal*, dentre os subgêneros que se desviam da proposta *metal extremo underground*, é o maior objeto de críticas oriundas da ala radical. O *white metal* não se define tanto por suas especificidades plásticas e musicais – há bandas de *som pesado* como o *Mortification* (Austrália) e melódicas como a *Eterna* (Brasil) – mas pela performance (pregação religiosa cristã durante os shows) e composição lírica. Assim, atinge aquilo que faz do *metal* uma cultura de aversão, separando a dissonância do *metal extremo*, suja, pesada e obscura, de seu misticismo pagão metafórico e de seu ateísmo agressor. Mais uma vez, as revistas especializadas convencionais, comercializadas em bancas de revistas, são os principais veículos de informações, produtos e obras das bandas deste subgênero.

E o *new metal*, ou *nu*, é um subgênero circunscrito, inicialmente, ao cenário dos EUA, apesar de o álbum inspirador da sequência de transformações operadas na música do *metal extremo* pelas bandas americanas ter-se dado com o *Roots* da brasileira *Sepultura*, obra de 1996 e *made in USA*. A constatação da visibilidade que o “novo” *metal* ganhava na terra do *show business* e da incorporação de elementos sonoros oriundos de expressões musicais tidas como exógenas, tais como o *rap*, a música eletrônica e o *hard core*, gerou algumas controvérsias no seio do cenário americano, particularmente entre bandas de *death metal*. É possível perceber certa bipartição no *metal extremo* a partir dos desdobramentos do *nu*. A adesão ao *nu* foi parcial. Bandas

extremas consagradas como *Slayer*, *Obituary* e *Six Feet Under* absorveram algumas influências plásticas e sonoras e tematizaram suas composições líricas em consonância com a poética de crítica social do *nu*, em contrapartida, outras bandas sem visibilidade externa ao cenário *underground* lançaram mão de experimentalismos que indicassem o caminho inverso do *death metal* moderno de inspiração *nu*. Bandas como *Incantation*, *Immolation* e *Nunslaughter*, todas dos EUA, cada uma a seu modo, vivificaram naquele cenário o *death metal old school*, mantendo as premissas do peso sonoro e da disponibilidade *hermética* e experimentando timbres e dissonâncias não extraídas de expressões musicais já absorvidas.

Várias passagens na entrevista com o *Incantation*, dada ao *Desgraça Zine* (Edição 4, 2010), publicação de Salvador, clarificam o desejo de equilíbrio entre a experimentação para o choque estético e a conservação de um enraizamento do *underground*:

DZ – Já se passaram muitos anos desde o lançamento da primeira demo até os dias de hoje. Quais as mudanças consideráveis no trabalho do *Incantation* ao longo desta jornada?

John McEntee [guitarrista e líder]- [...] nós não mudamos muito desde que fizemos a nossa primeira demo. Sei que algumas bandas falam sobre “progredir” ou o quanto eles evoluíram como músicos ao longo dos anos e tal. E, sim, eu sou um músico melhor do que eu era 20 anos atrás e a banda, no geral, tem crescido através de estágios diferentes, mas acho que o conceito é o mesmo. Nós não começamos essa banda para nos tornarmos populares e estamos decididos a tocar música que gostamos, que seja verdadeira aos nossos corações. [...] queremos que o som seja obscuro, distorcido, pesado e agressivo. Não há nenhuma “grande jogada”, somos o que somos desde o início.

DZ – [...] No processo de criação, essa peculiaridade (estilo próprio), já conquistada há anos, sai na intuição, de maneira natural ou existem certas regras a serem seguidas na hora de compor?

John McEntee- [...] não seguimos nenhuma das regras musicais [...] Acontecia, às vezes, de outros músicos que nós tivemos na banda, no passado, acharem que seria fácil, mas é realmente muito difícil porque as técnicas não são muito tradicionais.[...]

No *metal extremo*, as expectativas sobre a música a combinam às atitudes, enquadrando-a na proposta *underground*, o que repercute no processo de criação. Este oscila entre o cerceamento de fatores externos na medida em que deslocam a figura do artista como átomo criativo, de centralidade na produção estética, para priorizar pressupostos plásticos, discursivos e performáticos, portadores de reconhecimento do músico como membro, como exemplar do grupo.

Deste modo, a relação de resistência evocada nos discursos analisados se refere àqueles que ficam fadados ao isolamento ou ostracismo, sendo encontrados apenas por aqueles também resistentes que continuam vivendo o *metal* e, portanto, continuam a procura por novas bandas sem a dependência do que é mostrado pelos circuitos de mediação massiva. Neste sentido, vale lembrar que os “trocadores de fitas”, citando novamente o jornalista Ian Christie (2010), foram os principais agentes mobilizadores do cenário *metal* em sua fase incipiente.

Na medida em que metaleiros agrupavam-se como enxames de abelhas, fitas cassetes caseiras eram o pólen pelo qual se passava adiante o código genético necessário para a expansão da colmeia. “Eu entrei de verdade na cena NWOBHM por volta de 1970”, diz Brian Slagel. – criador de um selo americano independente – “Eu costumava trocar fitas com pessoas de todo o mundo. Eu cheguei no heavy metal inglês por conta de uns amigos meus da Europa que disseram: ‘ Ei, tem essa banda nova por aqui chamada Iron Maiden’ e colocaram algumas músicas no fim da fita. Tendo conhecido um cara, ele indicava mais alguém e por aí vai.” [...] Ser metaleiro exigia um esforço fora do comum só para conseguir músicas novas. (p. 70)

Por outro lado, o ritmo incessante de variação (invariada?) da indústria fonográfica na oferta de novidades consegue exercer uma pressão cada vez maior sobre a (co)existência do universo *underground*. De um lado, gravadoras antes independentes passam a aumentar suas finanças abarcando outros estilos de artistas desengajados na proposta da autossuficiência *underground*. Munidas de contratos promissores, as gravadoras chegam às bandas de som pesado e muitas delas subtraem o *ethos metal* logo que avistam uma simulação de futuro próspero. Isso passa, é claro, por uma mudança na estética, com poses fotográficas em estúdios, com músicas mais melódicas ou letras politicamente corretas. Foi mais ou menos assim, na década de 1980, que foi configurada a categoria *poser* como contraponto do *metal* “verdadeiro”:

Sob a aparência andrógina, Ratt e Dokken eram compositores frios e calculistas, cantarolando doces bobagens que saíam de corações anestesiados – eles eram sedutores já exauridos, cujas letras abertamente admitiam que estavam nessa pelo dinheiro. Por consequência, havia uma crueza no glam metal que ficava mais chocante à medida que galgavam posições na lista dos Top 40. Bonecas masculinas de cabelo imóvel entravam na fantasia adolescente descrita nos diários de meninas e depois as tratavam como lixo. [...] Se a imagem era uma questão crucial para aumentar as vendas, a grande sacada comercial eram as baladas. [...] Esses roqueiros de boutique se agarravam a uma pose de macho feroz tanto quanto fugiam de suas

responsabilidades. [Em outro trecho, o contraponto] Quando o metal se encontrou com a música, a moda, a política e a ética punk, um senso mais amplo de identidade se desenvolveu. Os metaleiros perceberam que havia mais para se fazer da vida que detestar posers e tentar dominar o mundo e começaram a pensar na própria cena, em termos de uma cultura separada dos veículos de comunicação em massa e seu império de manipulação que nunca os entendeu. (CHRISTE, 2010, p. 202-203; p. 232-233.)

As possibilidades de prosperidade não foram apenas abertas para grupos *glam*. Numa banda de música extrema, caso faça modificações para deixar-se absorver, mesmo que a uma audição desatenta não haja diferença alguma entre o *som pesado* “apocalíptico” e o “integrado”, ainda assim, há uma probabilidade de o “culto” *metal* “excomungar” os tais músicos. O discurso apresentado pode não demonstrar conscientemente o motivo da rejeição, mas é o fato da exposição como fator para modificação que impõe a deserção. Muitas das queixas sumárias indicam desvios apenas nos aspectos musicais, mas quando se percebe que bandas que também se permitem experimentar e têm posturas diferentes quanto à comercialização são tidas em boa conta, fica claro que a atitude dos músicos é tão importante quanto a sua música para quem é *headbanger* e *underground*.

Os dilemas de criar estilos sem sair do molde musical, ou tornar-se visível e profissional sem deixar de ser *headbanger* são vividos por muitas bandas. E os julgamentos sobre as atitudes das bandas são, muitas vezes, obra da repetição do que se ouve na cena, portanto, obra de fofocas. Assim, dois casos de fofocas sobre duas bandas de trajetórias e repercussão distintas: *Krisiun*, brasileira (os músicos saíram do Rio Grande do Sul) de fama internacional, e a inativa *Ungodly*, de Salvador, além de exemplificarem o modo de reprodução *paroquial* dos juízos sobre os músicos, servem para ilustrar a pedagogia da moral *metal*.

A primeira banda tem carreira profissional reconhecida mundialmente, gravadora grande (*Century Media*), toca em grandes eventos, grava discos em média a cada dois anos e seus músicos são autores do *death metal* que fazem, criaram um novo ritmo para o gênero. Em seus primeiros álbuns, *Black Force Domain*, *Apocalyptic Revelations*, a música já soava diferente e isso não impediu a glorificação junto ao público extremo. Quando a glória da banda alçou maiores voos (capas de revistas de grande circulação, televisão), as críticas à banda se intensificaram e dirigiram-se, justamente, à sonoridade. Outro caso vem a calhar, da *Ungodly*, cujas críticas/ fofocas rondam desde o início, o

ápice e hiato de alguns anos que marcaram o curso da banda. É claro que para tomar boatos como mote de análise seria preciso confirmá-los em entrevistas ou outros instrumentos. Mas a fofoca pode sim ser material para a compreensão do caráter coletivo e arraigado de certos preceitos ou preconceitos que expressam valorações.

Contudo, há alguns dados preexistentes à notificação das fofocas. A banda soteropolitana, em meados de 2003 ou 2004, trazia em sua formação um vocalista conhecido da cena e reconhecido como da “velha guarda”, ex- integrante de outra banda, etc., e os demais músicos eram igualmente anônimos, no sentido de não gozarem do reconhecimento que gozava o vocalista. De lá para cá, os outrora imaturos formaram ou entraram em outras bandas, gozam hoje do mesmo prestígio que músicos mais velhos, à exceção de um, o qual responderia pelas tantas fofocas que cercam o *Ungodly*⁶.

O *Krisium*⁷ consolidou o estilo de *death metal* nascido no Brasil, dentre outros fatores, pelo grau de virtuosismo técnico de seu baterista, Max Kolesne, tornando-se uma banda próspera (cobrando valores equivalentes a R\$10000 em cachê – MEDEIROS, 2008) e em evidência para os padrões do *underground*. Entretanto, num suposto diálogo rico de moralidade exemplar, o significado da condição *headbanger* tenta salvaguardar no profissional, a despeito de ter tornado a música sua ocupação, a

⁶ Diz-se que o grupo mudava de formação segundo critérios arbitrários do membro, por assim dizer, mais jovem da banda devido a um tipo de liderança exercida em função de sua condição aquisitiva, em poucas palavras, havia um “dono” da banda. O prodígio empreendedor, segundo as fofocas, teria substituído os músicos tão jovens quanto ele, inclusive o próprio vocalista “velha guarda”, por músicos da cena que tinham maior notoriedade e reconhecimento de suas habilidades técnicas. Não se sabe o teor das substituições, se provocadas por brigas, ou por ambição do jovem empreendedor. O que se sabe é que tão logo o *Ungodly* subira aos palcos do *Rock in Rio Café* (extinta casa noturna da cidade), o *line-up* já contava com um grupo seleta, porque pareceu a todos ter passado por uma seleção mesmo, de músicos oriundos de bandas ícones como *Headhunter D.C.* e *Mystifier*. O jovem guitarrista que liderava o grupo conseguiu ter em sua banda, ou ter uma banda, músicos técnicos, prestigiados e maduros em pouco tempo e sem uma experiência pessoal que lhe conferisse por si só aquelas qualidades encontradas nos companheiros realocados. Além disso, os comentários que as fofocas faziam circular acusavam o *Ungodly* de ter pagado à produção do show da banda sueca *Candlemass*, em São Paulo, para fazer o show de abertura e, o que acirrava o tom de reprovação, tudo teria sido custeado pela empresa do pai do jovem guitarrista que, ademais, deixou de dedicar-se à música e se concentra atualmente na prática de campeonatos esportivos.

⁷ O diálogo teria ocorrido entre dois bateristas, Max Kolesne (*Krisium*) quando veio tocar em Salvador e o outro, aqui residente, cujo nome foi omitido por quem relatou o caso ao já apresentado Robson *Desgraça*. Este narrou o que ouviu narrarem, sem ter conhecimento do interlocutor anônimo. Assim, o baterista desconhecido teria dito a Kolesne o seguinte: “Eu como músico, acho que você deveria usar mais variações...” Ao que Kolesne respondeu: “Desculpe, mas é que eu não sou músico, sou headbanger e fazemos música para headbangers”.

premência de uma simulação identitária que torne convincente seu alinhamento ao nicho.

As duas bandas enquadram-se no gênero *metal extremo* sem praticarem o “espírito” *underground*, uma por sucesso adquirido, outra por sucesso fabricado, segundo dados observados e fofocas que permitem apreender as modalidades das críticas feitas às bandas – a cobrança por autenticidade. Assim, estas histórias lendárias ou literais reforçam os moldes, seja na forma de admiração ou de condenação, estabelecidos numa espécie de cultura crítica do inautêntico.

Numa fala que esbanja crítica e raiva contra os *posers*, a primeira banda de *black metal* de Salvador, *Mystifier*, em entrevista a uma revista especializada de São Paulo (Planet Metal, ano 2, n° 10), enfatiza teor crítico social combinado ao espírito infernal salientado no gênero:

PM – Como você definiria o som do *Mystifier* atualmente?

Beelzebubth [baixista e mentor da banda] – É muito difícil para mim, rotular o que fazemos. Particularmente, eu abomino esses rótulos capitalistas criados pelas “poderosas revistas” da mídia capitalista internacional. Basta aparecer alguma banda com um som original e esses porcos mercenários vão logo rotulando. O que mais me irrita, é que muitos dos tão chamados “radicais conscientes”, caem no papo desses mercenários como crianças! Para mim, tanto faz sermos rotulados como *black metal*, *death metal*, *anti-christian metal*, *unholy metal*, etc. Sendo rotulado como *metal*, *anti-cristo* ou *satânico*, já é suficiente para nós!!

PM – Como você vê o cenário *black metal* no mundo hoje em dia?

Beelzebubth - Vejo um bando de idiotas se atracando para ver quem tem mais fama, mais fãs, mais dinheiro, quem é mais rápido, quem pinta mais a cara, quem é mais malvado....aahhaa! [...] Admito que muitas delas [bandas norueguesas] são competentes o suficiente para conseguirem reconhecimento, mas a maioria nem sabe por que estão tocando esse tipo de música. Aquela porcaria mesmo chamada *Satyricon*, que fica usando a suástica em suas capas, não passa de um bando de farsantes! Eles gravaram a música “INRI” do Sarcófago num single não sei porque ...Nazistas regravando música de banda latina?! De banda mestiça?! A sorte desses filhos da puta é que a maioria dos críticos de revistas “especializadas de rock” (Não ousou chamar de especializadas em *metal*!!) não tem conhecimento o bastante para desmascará-los nas entrevistas! São passivos, pois sabem que muitos alienados consomem esse tipo de merda!

Na primeira entrevista realizada especialmente para esta pesquisa, concedida pelo já mencionado Sérgio *Baloff*, vocal do *Headhunter D.C.*, em 2007, quando então a banda comemorava os vinte anos de atividades, a todo instante eram declaradas coisas do tipo: “*Metal* é coisa de sangue, não é nada sobrenatural”, “Quando criança me recusei a fazer primeira comunhão [...], só fui batizado porque era muito inocente...”,

“Sempre deixei o cabelo crescer, sempre gostei de usar roupas pretas [...], a família achava que era coisa passageira...” Sobre o início da cena de Salvador, a qual acompanha desde 1982/83: “ Todo mundo tinha uma banda ou uma gravação caseira [...]”. E aos entornos “extra” musicais: “[...] o *heavy metal* é 50% ideológico, 50% música e se a gente continuar conversando aqui eu vou dizer que a ideologia chega a 80% [...]”, “Pratique sua crença [...]”, “Tudo é um conjunto [...]”. (Informação verbal).

Além de representarem a “ideologia” como um conceito mais próximo de *ethos* do que de apanágio simbólico de uma classe social, estes fragmentos do relato sintetizam o **ser** e o **fazer** *metal* que aqui se quer apreender porque traz à tona os dois principais fundamentos que configuram o *metal underground* – que sugiro ser definido como o segmento da produção musical afiliada ao gênero *heavy metal* que é acionado pelo compartilhamento de afinidades estéticas e morais, misturando adversidades materiais, improvisado, amadorismo e uma espécie de vitalidade coletiva e oscilando entre a aderência às formas vigentes do mercado de música – o tempo e a prática.

Em mais uma entrevista feita no *Desgraça Zine* (Edição 4- 2010), com a banda de *death* *Escarnium*, de Salvador, o ser músico mais uma vez é complementado por um “fazer a cena”:

DZ- Todo mundo tem objetivos, né? Qual é o objetivo da *Escarnium* enquanto banda de *death metal*?

Vitor [vocal e guitarra]- Uma vez eu falei numa entrevista que a gente fazia uma pequena contribuição pra isso continuar, sacou? Pro *Death Metal* continuar, pro *underground* continuar [...] Tocar, fazer nosso som, não se entregar as modinhas e tal, mostrar que é possível sim continuar a fazer *death Metal* com seriedade sem se render e tal, conseguir um selo [...] a gente vai traçando objetivos e cumprindo, então não tem objetivo único. Teve uma época que a gente pensou: “Vamo fazer um evento pra juntar várias bandas” aí pôu! E a gente fez o “*Soul Evisceration*.” “Ah! Vamo tentar fazer um show em Sergipe” e a gente páá! Consegue... amanhã sei lá! A meta pode ser explodir a igreja Universal do Iguatemi! (risos).

A formulação sugerida nas diversas falas indica que quem é *metal* o deve ser temporalmente, erigindo uma história individual: do *headbanger* que, mesmo sem ser músico, pode ser reconhecido como atuante pelo comprimento de seus cabelos, por frequentar os pequenos eventos da cena e pleitear o acesso às obras através do acompanhamento de *zines*. A história individual pode escrever também a história de uma banda, de um selo de distribuição, dos pontos de encontro, da cena. Nessa medida, seria *metal* na medida em que se envolve com a ação, com o fazer. A apreciação das

músicas e a contemplação das habilidades técnicas da execução musical não materializam, por si só, a mobilização demandada pela sobrevivência de um cenário, mas o engajamento do público (condição ocasional) na esfera da realização é que lhe confere o sentido identitário, o prestígio da verdade, o prestígio de ser *true*.

Tornar-se *metal*, deste modo, é um exercício prático que rotiniza não somente o deleitamento contemplativo de obras de arte na vida, mas o próprio labor artístico – labor tridimensional: o compor poético/ plástico/ rítmico, o custo da produção técnica e a circulação das obras. O mecenas, ao que parece ou se intenta, saiu de cena. Ou está à espreita, porquanto perdurar o universalismo da produção de mercadorias.

O *true* é a antinomia do *poser*, o ser a despeito do parecer, ou a verdade que deserdar a mentira, como se fosse possível, num mundo de imagens instantâneas, distinguir cópia de original. Na utopia *true* do *headbanger* nota-se a emergência de princípios de autonomia grupal e de autenticidade na elaboração artística. O paradoxo *true* e *poser* estabelece uma polarização reiterada na fabricação de discursos próprios, muito embora, diluída na rotina prática que se constitui, também, de episódios “suprametais”, transpondo o verdadeiro para a condição promíscua e oportuna do mentiroso.

Nas entrelinhas do conflito, a tensão pendular se manifesta nas contradições iminentes do *true* e do *poser*, emprestadas de uma tentativa malograda de definir verdade e mentira e de reivindicar isolamento num contexto que impinge interdependência combinada à exploração.

Em linhas gerais, com esta breve incursão genealógica, o esperado era dar visibilidade ao *metal* em meio às contradições que o tornam manifesto. No mais, a incursão sociológica deixada a cargo de outro capítulo, ao menos, encerra uma promessa: compreender o *metal* naquilo que ele vive quando transgride e naquilo que sucumbe quando se esbarra em seus limites.

1.1 O *metal* na baía de todos os demônios – a pesquisa nos shows da cidade.

Os depoimentos transcritos acima, certamente, serviram para enriquecer a descrição proposta: as estéticas musicais a partir dos desdobramentos do gênero *heavy metal* e os sentidos da música proeminentes em relatos de vivências com base em práticas extra-musicais. Mas os relatos não resultaram exclusivamente desta pesquisa, foram selecionados por mim, diante de uma oferta farta de informações, durante a leitura das entrevistas publicadas nos *zines*. Os periódicos são o instrumento ideal para se conhecer mais sobre as bandas, suas trajetórias, posições e crenças, àqueles se dirigem os *headbangers* do *underground* para obterem as informações que desejam. Portanto, foi válido prescindir daquele instrumento para dar visibilidade aos atores.

Mas uma simulação de etnografia convém, uma vez que a pesquisa flerta com tópicos típicos da antropologia. Com isso não se deve esperar uma descrição exaustiva do processo estudado, apenas pontual. Aqui, a preocupação em descrever obedece à prioridade de identificar elementos de tensão no grupo social. Munida deste sentimento, a realização de entrevistas e de observações durante os acontecimentos de maior expressão da cena, os shows, esteve orientada para a captação de informações acerca da materialização dos eventos e discos. Alguns entrevistados dividem as atribuições de músicos e de organizadores de shows, as entrevistas versaram sobre questões ligadas a essas atribuições. Sendo assim, as entrevistas são o material aqui utilizado para descrever o funcionamento da cena *metal underground* de Salvador.

A paródia, “baía de todos os demônios”, foi tomada de empréstimo de um amigo, com seu consentimento. Além de atraente, o título evoca com sucesso a ambiguidade de ser e fazer *metal* numa cidade estigmatizada como Salvador – “cidade da alegria”, “terra do *axé (music)*”.

Para organizar a descrição em termos de historicidade do *metal* em Salvador, um tanto abreviada dada a ausência de registros e a inacessibilidade de músicos remanescentes das bandas pioneiras, aproprio-me de relatos de alguns personagens da cena encontrados em entrevistas publicadas nos meios especializados. Confronto-os às memórias que emergem a todo o momento no percurso da pesquisa. Houve até a localização de um homem que se apresentara como ex-integrante da banda *Krânio*

Metálico, reconhecida por muitos como a primeira a ser formada e a se apresentar em shows em lugares como o Colégio Estadual da Bahia, no bairro de Nazaré, em meados da década de 1980. Mas o ex-baixista se negara a conceder-me entrevista alegando seu atual desligamento, há outro remanescente indicado desta mesma banda, que hoje integra o *Headhunter D.C.*, mas o mesmo reside em outra cidade e não foi possível mantermos contato.

Assim, a inserção extemporânea no campo, na cena *metal* oitentista, para reportar ao passado do modo de produção, circulação e consumo no *underground* soteropolitano, tenta atribuir sentido histórico às transformações observadas nas formas de acesso à música e ao grupo identitário. Os discursos transcritos no tópico anterior manifestam ares de nostalgia, conotando frustrações com o presente no qual sobressaem formas indiscriminadas de contato entre pessoas, discos e artigos afins. Na entrevista que o proprietário de uma extinta loja da cidade (*Maniac Records*) deu ao sítio eletrônico *ReiDjou!- portal da resistência- Rock and Roll baiano*, realizada por Valmar Oliveira (também membro de banda) em 19 de março de 2008, a cena é remontada através da trajetória dos pontos de comércio e encontro que atravessou as duas últimas décadas do século passado. Pergunta e resposta testemunham o curso das transformações:

V.O. Eu costumava frequentar muito a loja lá no Shopping Orixás Center, e tenho certa nostalgia, fiz muitas amizades lá, e também lembro das brigas que rolavam lá por perto com punks e carecas. [...] Na época, tínhamos lojas como a Maniac, que veio após a Pounding Metal, e também a Coringa, Disco Voador, Bazar Musical, Kaya e logo depois a Uivo, e a Blood. Cada loja tinha seu público alvo, embora houvesse uma relação entre esse público que acabava por uma razão ou outra, frequentando quase todas as lojas. Como era a situação entre as lojas, e como comércio você via o comércio, na cena. Era melhor do que hoje em dia?

João- Muito melhor, o pequeno comércio no Brasil só desceu a ladeira de lá para cá e no segmento (metal) era mais ainda, o LP era muito vendável diferente hoje do CD.

V.O. [...] Em 1999 a Maniac voltou à ativa, desta vez no bairro Pituba, considerado um bairro nobre, ao invés do centro da cidade, como antes. Algum motivo em especial pra esta mudança? E como se deu a volta da loja?

João- Quem descobriu a loja nova foi Jaime da Metalvox, não tínhamos uma razão em especial, me lembro que o aluguel na Pituba estava a metade do preço que no centro. Eu sempre quis ser dono de uma loja de discos desde criança, quando trabalhei na Maniac percebi que era aquilo que queria para mim. Então reencontrei Estevam em Fevereiro de 1999 e fiz o convite pois sem ele a Maniac Records não existe.

V.O. Nesta nova encarnação a loja se tornou uma produtora e gravadora, apostando em bandas locais. Como foi o contato, qual o critério de lançamento?

João- A Maniac sempre foi produtora e selo né, desde o começo, o que fiz foi normatizar mesmo a coisa e focar mais nesses dois negócios. Os critérios são os melhores, rs, se gostávamos da banda lançávamos, se não... Nunca

fizemos uma grande avaliação mercadológica, porque isso quase nunca dá certo mesmo, perde-se a alma, a única coisa que dura para a vida inteira.

As questões acima oferecem uma ideia do passado da cena, quando havia um circuito de lojas concentradas no centro da cidade que dividiam entre si um público um tanto variado, interessado na compra de discos, valendo-se ainda das lojas como pontos de encontros e desencontros. A atualização da cena pode ser observada na migração de uma loja remanescente para uma zona moderna da cidade e pelo processo de “normatização” que o entrevistado confere à atuação de sua loja (lugar da circulação) ao acumular as funções de gravadora e produtora (lugar da produção). Estas informações são caras à pesquisa porque atestam a debilidade da divisão das etapas da produção no universo subterrâneo, o que propicia autonomia a quem responde pela produção técnica porque dispõe do meio de circulação e se permite negociar aquilo que lhe apraz esteticamente. Servem ainda para configurar a cena “moderna” numa versão normatizada, tendo em vista as estratégias de promoção das bandas e dos eventos que foram traçadas pela *Maniac Records*.

Bom, agora vale complementar um pouco desta história com as narrativas aprendidas ao longo da minha inserção na cena e no campo. Nos anos 1980, as bandas de música *metal* desta cidade tocavam em lugares como uma “sala de aula”, ou um espaço no térreo da Faculdade de Economia – localizada na Praça da Piedade, centro da cidade – e era remota a possibilidade de gravação de discos. A banda de *heavy metal* *Zona Abissal* tem um disco lançado em 1989, gravado e mixado nesta cidade e contou com o “Apoio Cultural” da Empresa de Turismo do Salvador. Assim, a produção das bandas locais circulava por intermédio das trocas de demo-tapes, entre os músicos, diretamente com o público que frequentava shows e ensaios das mesmas e, em menor escala, nas lojas especializadas na venda dos discos de bandas nacionais e internacionais inseridas no mercado de música através de contratos com corporações fonográficas.

Na década de 1990, ocorreu um aumento na frequência dos eventos locais com bandas da cidade e de fora (outras cidades, estados e países), realizados em espaços “arranjados” como teatros em reforma, ou alugados pela produção (músicos, lojas e gente do público) como o extinto Clube Cruz Vermelha (localizado na Praça do Campo Grande). Houve um momento em que a cena da cidade comportou dois grandes festivais, em termos de visibilidade na grande mídia. Um no período do Carnaval (o

Palco do Rock, a partir de 1991), com a coparticipação do poder público municipal e da iniciativa da Associação Cultural Clube do Rock – BA. E outro que acontecia no meio do ano, (o *Garage Rock*, a partir de 1992) por iniciativa da *Uivo Records*, loja e selo responsável, dentre outras coisas, pelo lançamento das coletâneas *Um* e *DoisdaBahia* que reuniram canções de bandas locais. O festival realizado durante o Carnaval apresenta, desde sua primeira edição, toda a logística de que dispõe um evento viabilizado pelo Estado: policiamento, estrutura de palco, som e iluminação (empresa contratada pelo município), bem como faixas e globos infláveis de anúncios de marcas de cerveja e outras fontes patrocinadoras de festas públicas. A ACCRBA se encarrega da organização, divulgação, seleção das bandas, etc.

O *Garage* teve suas primeiras edições na Faculdade de Economia da UFBA, mas ascendeu a espaços como a Concha Acústica do Teatro Castro Alves (localizado nas imediações da praça do Campo Grande), aderindo a gêneros alternativos de música rock e dedicando um dia da grade à música *metal*. O *Garage Rock* pôs em evidência o potencial comercial dos eventos de música rock na cidade, assim como outro festival que trazia no nome a marca do tênis: *Kildare Summer Rock*. Portanto, o *underground* soteropolitano cimentou formas de mobilização cultural combinadas a agenciamentos empresariais, em momentos pontuais da história da cena, muito embora, nos entreatos de um festival para o outro, os shows de organização amadora mantinham as atividades por todo o ano.

O esquema que combinou profissionalismo técnico, normatização contratual e agenciamento empresarial teve algum progresso, mas não dissolveu o circuito dos shows improvisados, incorporando-os à sua proto-máquina de *show business*. O que se encontra no *metal underground* de Salvador são duas ou mais vias de materialização da cena que irão prescindir ou não de um suporte logístico e financeiro retirado do mundo percebido como *establishment*. As vias coexistem e se cruzam, mas não subsistem sem atravessar pontos de conflito. O conjunto de organizadores de eventos, nesta cidade, está longe de ser um grupo uniforme e coeso. Os perfis mudaram com o tempo, alguns personagens saíram de cena, parte destes alega falta de apoio e de retorno financeiro que esperaram obter quando enveredaram na esfera da organização. Outros tantos acusam aqueles de mercenários, mas estes declaram sempre que o lucro em eventos de música *metal*, salientando o estigma da capital do *axé*, é improvável.

Nos últimos dez anos, Salvador continuou abrigando shows com bandas *metal* em “moquifos” – caso do espaço de eventos do Clube de Engenharia, localizado na Rua Carlos Gomes, um lugar fechado, no subsolo do prédio, sem ventilação, que até dispõe do recurso do ar-condicionado, mas em vista da informalidade contratual do aluguel os proprietários nem sempre oferecem o serviço aos inquilinos *headbangers* – e, até 2007, em *shopping centers*. Na verdade, apenas um shopping serviu de espaço para shows, o *Aeroclube Plaza Show*, localizado na Av. Otávio Mangabeira, Boca do Rio. A casa de espetáculos *Rock in Rio Café*, ocupava um lote daquele centro comercial e, segundo a organização da *Maniac Records*, dispunha de boa localização, serviços de segurança e bar e estava praticando um valor acessível para o aluguel. Como é impossível agradar a “gregos e troianos”, muitos reclamavam, em conversas virtuais na internet e face a face, por causa da distância e do elitismo do lugar. É que a orla marítima, onde se situa o shopping, não é tão próxima dos bairros periféricos quanto o é dos de classe média, além dos preços das bebidas praticados pela casa de shows, também alvo de reclamações. Mas a citada casa noturna fechou e, por tabela, o shopping deixou de ser ponto de encontro. A *Maniac Records* reduziu aos poucos suas atividades, sendo possível, de vez em quando, encontrar o logotipo da extinta loja em meio a outros patrocinadores, produtores de eventos de música rock realizados em uma boate da cidade.

Contudo, e em 2012-13, qual é o achado do campo, em que pé está a cena? Bom, uma das formas de mensuração da atividade da cena se dá com a quantidade de lojas de discos, cujo trânsito de pessoas, mercadorias, obras e significados revitalizam a mobilização cultural. Após o fechamento da *Maniac*, no bairro da Pituba, surgiram outras lojas no centro, como a *Cyber Noise*, mas já de portas arriadas também. Vez por outra, é possível encontrar discos e amigos na velha loja de discos usados, a *Mutantes*, nas proximidades do Largo 2 de Julho, atualmente, a única vitrine analógica da cidade. O alvo das acusações de “banalização” do acesso à música difícil, a internet, responde pelo meio majoritário de compra e venda dos artigos de interesse dos *headbangers* (discos, camisetas, acessórios, etc.). Os *zines*, os catálogos dos selos de distribuição, meios de circulação acionados no *underground* antes da popularização do uso da internet, são também uma espécie de vitrine virtual.

Com isto, a cena perdeu um setor da sua materialização regional, a receita do comércio escoou para as lojas virtuais, situadas em sua maioria na cidade de São Paulo.

Em paralelo, bandas não agenciadas por gravadoras, distribuídas pelo país inteiro e mundo afora, disponibilizam músicas para *downloads* e materiais demonstrativos (demos) para trocas – face a face, nos shows ou mediada pelos *zines*. Assim, a superposição do circuito virtual sobre o tátil eliminou a loja de discos do espaço da cena, mas não estancou o fluxo personalizado das trocas subterrâneas.

E nos shows a cena tem acontecido. Nos shows, além dos sites de relacionamento, recebemos panfletos que anunciam outros shows. Nos shows, mesas de bar tornam-se “vitrines” que expõem cds, camisas, *zines*, etc., comercializados por valores que vão de cinco (demos) a vinte reais (álbuns e camisas). Com o fim das lojas, os shows tornaram-se o principal espaço de trocas, na forma de comércio dos materiais das bandas desprovidas de contratos com gravadoras e distribuidoras que ampliem a circulação de seus discos. Ou como momento das interações *headbangers*: informar sobre novos shows, formação ou término de bandas, fazer fofocas de brigas, ameaças de morte, declarações de amor, blasfêmias e, sobretudo *bangear* (“bater cabeça”) na “roda” (espaço destinado à troca de agressões físicas, em frente ao palco, aplicadas aos que se encontram no eixo circular). Durante as apresentações, o ritual de quem assiste ao espetáculo é acompanhar a audição (geralmente regada a álcool e outras drogas) das canções com fios de barba e cabelo emaranhados pelo agito das cabeças, com punhos no ar, ou socos, cotoveladas e empurrões nos parceiros da “roda”, caretas estampando êxtase, dedilhados em guitarras invisíveis, podendo às vezes até assumir o microfone para cantar enquanto a banda toca.

Nota-se também que a ocupação da cidade pela cena parece se concentrar, no estado atual, em três ambientes e regiões diferentes: sede/ garagem do *Hell's Angels* Moto Clube de Salvador (*The other place*), localizado no bairro de Brotas, bar no bairro do Rio Vermelho, de nome *Irish Pub* (como veiculado nos panfletos de divulgação) e o espaço do Clube de Engenharia que fica no centro da cidade. A disposição espacial destes lugares favorece a locomoção a partir de diversos pontos da cidade, algo um tanto sentido na atenuação da insatisfação de parte do público, gerada com o “elitismo” dos shows no *Aeroclube*. Durante a pesquisa, visitei aqueles lugares e mais outro, no subúrbio ferroviário, cuja frequência é extraordinária se comparada à dos demais.

Em Paripe, num ginásio que funciona como espaço de eventos, o *Zook Dance*, no dia 17 de dezembro de 2011, aconteceu a quinta edição do *Satanic Metal Festival* – um

evento que tem como principal realizador um dos músicos da banda de *black metal* *Satanic Lust*. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Vagner respondeu a questões esclarecedoras sobre os critérios utilizados para a escolha das bandas, sobre a repartição dos custos e lucros do evento e sobre a motivação e sentido da realização. Vagner indicara que a disponibilidade das bandas é que as incluíram no elenco, justificou o valor do ingresso, dez reais, estabelecido em função da necessidade de cobrir os custos da realização, afirmando não obter ganhos financeiros com os eventos já realizados e não havendo também repartição de valores com as bandas. Pois as mesmas não cobraram uma contrapartida financeira, sendo todas de Salvador, custearam sua locomoção e bebidas. Os serviços de bar e segurança foram oferecidos pelo próprio espaço e a aparelhagem do som foi paga “por fora” pelos organizadores, enfim, os custos se deram com o aluguel do espaço e da aparelhagem de som. Vagner afirmou que o evento acaba impondo custos, mas não estabelece fins lucrativos para sua empreitada.

O evento em questão, *Satanic Metal Festival*, fazia seis anos e a primeira edição realizada no subúrbio, como o discurso do entrevistado frisara, fora de um eixo que privilegia áreas centrais da cidade, aconteceu há cinco anos. Sobre a principal motivação em organizar o evento, Vagner falou no desejo de reunir a “galera” *metal*, crendo que “não é só para curtir a noite” que o evento serve, mas para selar um compromisso com as bandas que estão se apresentando, como se o público estivesse ali não tanto para se entreter mas para prestigiar as bandas. O público encontrado neste show foi o mesmo de outros shows em outras localidades da cidade, geralmente composto meio a meio por músicos que se revezam nas condições de público e de banda e pelo público espectador, que vive lá suas ocasiões de músicos também. A escolha do bairro pelos organizadores contemplou tanto o interesse em baratear o custo com aluguel, quanto em demonstrar que o “subúrbio também tem cenário *metal*”.

Assim, o show trouxe características muito claras de um evento *underground* por conta de seu baixo custo, cujos fundos foram levantados pelos três homens que assumiram a organização a partir de suas rendas obtidas com suas atividades assalariadas, exercidas em paralelo. O evento contava com a apresentação de nove bandas e o show estava marcado para as 20h00min, como divulgado no panfleto, mas como pontualidade não é uma peculiaridade do *underground*, algumas bandas nem tocaram. Às vezes acontece de uma ou duas bandas serem impedidas de subir ao palco por motivos ligados ao tempo estabelecido para o locatário devolver a casa, ou à

qualidade da aparelhagem do som, quase sempre oferecida em péssimas condições, dentre outros fatores.

Algo semelhante aconteceu durante a segunda edição do *Evisceration Metal Festival* – festival que reuniu onze bandas de *metal extremo*, sendo uma paulista, três paraibanas, uma sergipana e seis baianas, em 11 de dezembro de 2010 – quando algum representante da parte contratada do Clube de Engenharia interrompeu as apresentações, alegando o descumprimento do horário por parte dos organizadores, ato que culminou na não apresentação da banda dos próprios organizadores e de seus amigos mais próximos. A prioridade foi dada às bandas que vieram de outras cidades, uma vez que seus respectivos custos com deslocamento e alimentação foram maiores que o das bandas locais. A lógica parece essa: sem fins lucrativos, porém sem prejuízos.

A *Escarnium*, banda de *death metal*, deve sua atuação intensa na cena da cidade aos shows que promove e a sua disciplina produtiva: quatro jovens, aparentando pouco mais de vinte anos de idade, que formaram a banda em 2008 e fizeram sua primeira turnê fora do país em 2012, um roteiro que passou por Bósnia, Polônia, Bulgária, Alemanha e outros países europeus. Uma viagem viabilizada pelas economias salariais dos músicos, pela bilheteria arrecadada com os shows que a banda promoveu por aqui antes da viagem, com a venda de um disco (o EP *Rex Verminorum*) e com uma ajuda de custo por parte da produção da turnê. E mais o que foi obtido com a bilheteria dos shows no exterior e com a venda do primeiro álbum por lá, que fora lançado por uma distribuidora polonesa. A efervescência produzida pela *Escarnium* se apresenta nas duas dimensões da vivência da cena. A produtividade da banda se manifesta na frequência de seus ensaios, semanais, dos lançamentos anuais de materiais contendo suas canções (*demo* em 2009, *split* em 2010, EP em 2011 e álbum em 2012), na quantidade de entrevistas concedidas a *zines* e *webzines* e no engajamento na esfera da organização de shows. Nesta pesquisa, pelo menos três eventos por eles organizados ambientaram o campo, em função das condições de materialização sob as quais os shows foram realizados.

A *Escarnium* já organizou um show, em parceria com um *headbanger* da cena local chamado Alan (segundo me informara Vítor, vocalista e guitarrista da banda), que trouxera a Salvador uma banda clássica do *death metal* inglês. Para tanto, precisou arcar com custos mais altos pelo aluguel de um espaço que comportasse um público mais

expressivo (número de 500 pessoas, aproximadamente) em função da repercussão da banda inglesa. E também precisou atender às demandas previstas num contrato mais formal e rigoroso que incluía o pagamento do cachê e a presença de um ventilador ao lado do baterista, sem o qual ele não iria tocar.

A banda soteropolitana também já organizou duas edições do festival *Evisceration Metal*, em 2009 e 2010, na sede do *Hell's Angels* Moto Clube e no Clube de Engenharia, tendo fontes de arrecadação e formas de negociação distintas para o uso dos espaços. Contou com a presença do público (300 pessoas por dia, aproximadamente), praticando preços de dez a vinte reais no valor do ingresso, hospedando os músicos convidados no próprio apartamento de Vítor, em hotéis para pernoite, ou deixando-os a sorte dos micro-ônibus e outros carros que os trouxeram para cá. A *Escarnium*, ainda, quando não ruma para outra cidade a convite de *headbangers* locais, organiza pequenos shows. Em 2012 realizaram vários no bar-*pub* irlandês que fica no bairro do Rio Vermelho, com duas ou três bandas, para um público de 50 a 90 pessoas, nas noites dos fins de semana.

Em 6 de janeiro do mesmo ano, o *Irish Pub* recebeu sob seu palco de altura ínfima as bandas *Escarnium*, *Farscape* e *WhipStriker* – as duas últimas vieram do Rio de Janeiro, na verdade, o mesmo grupo de músicos tocando gêneros distintos de música *metal* em duas bandas diferentes. Os músicos cariocas tocaram no evento organizado pela *Escarnium* em troca de 150,00 reais, uma noite no apartamento de Vítor e mais uma carona até Aracajú, cidade em que as três bandas tocariam na noite seguinte. A banda de Salvador não precisou pagar aluguel do espaço, neste evento, já que a negociação com o proprietário liberava a casa para ganhar com a venda de bebidas. Assim, os gastos que os realizadores tiveram foram para o aluguel da aparelhagem de som e acomodação dos músicos convidados. A arrecadação foi obtida com a bilheteria (uma porcentagem foi destinada ao proprietário) e revertida para a gravação do primeiro álbum da banda (gastos que giraram em torno de 300 a 500 reais por música equalizada).

Os espaços de eventos possuem formas de negociação bastante variadas com os organizadores de shows. O Clube de Engenharia aluga o espaço com o bar (os organizadores podem lucrar com a venda de bebidas) e serviço de segurança pelo valor de R\$1000,00. O *Hell's Angels* M.C. pratica uma negociação mais sensível às

circunstâncias do *underground*, o espaço é oferecido com a aparelhagem de som (que adquiriram em 2011) e a segurança é feita pelos próprios associados do clube. De acordo com a situação o clube flexibilizava o valor cobrado, como me informara o guitarrista da *Escarnium*, Eucini. Se o evento arrecadava uma boa bilheteria o clube cobrava uma participação. Depois da compra da aparelhagem de som, passaram a cobrar o aluguel pelo seu uso. Contudo, se são os *Hell's Angels* que convidam as bandas para tocarem e ainda, se são bandas “amigas”, eles oferecem a bilheteria, lucrando apenas com a venda de bebidas. Pode ocorrer também de um show não lotar e, mesmo que as bandas não tenham sido convidadas, liberam a arrecadação com os ingressos para os organizadores.

O *Irish Pub* cobrava participação na bilheteria e lucrava com a venda de bebidas, mas depois de ocorrer um show das bandas *Escarnium* e *Behaviour*, em 25 de agosto de 2012, passou a cobrar o valor de R\$1000,00 pelo aluguel do espaço por causa das confusões ocorridas no evento. A casa dispunha apenas de um funcionário para fazer a segurança.

Apesar da pequena proporção do evento que a *Escarnium* realizou no *pub* na noite de seis de janeiro de 2012, parte significativa da cena compareceu. Músicos da “velha guarda” do *metal* soteropolitano estiveram presentes e, assim como Vítor, concederam minutos de conversa para minhas anotações. Tovar (baterista da banda de *grind/gore* *Into the Corpse*), Sérgio Ballof (vocalista do *Headhunter D.C.*) e Wilson Santana (membro fundador/ baterista da extinta banda *Trucidator* – primeira representante local do gênero *grind noise core* e, atualmente, baterista de uma banda *punk rock/ hard core*) falaram sobre passado e presente da cena, suas perspectivas de vivência e permanência no *underground*, dentre outras coisas. Músicos da “nova geração” também estiveram presentes, dentre eles, um dos guitarristas da *Keter* (banda de *death thrash*), Yury, cuja fala frisara os aspectos de longevidade e atividade tão caros no *underground* (oito anos de banda, os músicos frequentam e organizam shows, os mesmos exercem atividades assalariadas donde retiram os recursos investidos na banda, ensaiam com frequência e estão em processo de gravação).

Fato curioso foi encontrar logo na portaria improvisada, um hall de entrada que precede o bar, o amigo Tovar dando uma ajuda na segurança do evento. Enquanto Vítor, Vitinho *Pezão* e Nestor, da *Escarnium*, recolhiam o dinheiro dos ingressos, Tovar

permanecia na entrada para impedir as gratuidades dos *headbangers* “pedintes” – apesar do baixo valor do ingresso, não faltam *headbangers* que saem de casa para ficar na porta do show, bebendo vodka e congêneres, vez em quando provocando quem entra e tramando entrarem “pela tangente”.

Tovar tem 41 anos de idade, é trabalhador autônomo e baterista de banda de *grind* – o absurdo sonoro de sua banda está expresso na disritmia completa dos instrumentos, entoadado por vocais que simulam grunhidos de porco – e quando não está tocando, marca presença nos eventos para assistir aos shows, encontrar amigos e conhecidos, vender bebidas, ou desempenhar o papel de segurança como fez a pedido da *Escarnium*. Ele viveu a cena oitentista, circulando pelos nichos *punk* e *metal*, aliás, uma peculiaridade do *grind*, se metendo em brigas e tocando bateria. Durante nossa conversa, Tovar deixou transparecer suas nostalgias, algumas insatisfações com a “facilidade” dos “tempos modernos” no *underground*, mas nada que o tirasse de cena, o desejo de participar permanece no homem maduro. Na noite em que Tovar esteve na segurança, ficando na parte externa do espaço, um velho amigo o avistou da rua e resolveu entrar para ver o show e reencontrar outros amigos.

O velho amigo de Tovar era Wilson, que também estava organizando um show no qual sua própria banda e outras iriam tocar num bar próximo ao *Irish Pub*. A breve conversa que tivemos foi suficiente para incluí-la na fonte de dados. O músico em questão pertence a um nicho a parte, a vertente *punk* do *grind*. Ele, assim como Tovar, viveu a época em que *punks* e *bangers* não tinham relações muito amistosas. Contudo, o mesmo comparava, em nossa conversa, o nicho *metal* e o rock alternativo e observava uma participação atuante dos *headbangers* na cidade que superava em frequência de shows e público pagante a debilitada cena *rocker* da Bahia. O baterista se surpreendia com a quantidade de gente espremida e suada, batendo cabeça e papo no evento da *Escarnium*, enquanto percebia o despovoamento de seu evento.

As conclusões a que chegara indicavam que a migração de bandas significativas do rock alternativo de Salvador para São Paulo, tornadas bandas profissionais, somada ao fato do hibridismo que agregava bandas de distintas propostas de inserção no mercado musical (*punk*, *hard core*, *rockabilly*, etc.) teriam reduzido a vitalidade da atuação em grupo. Assim, várias bandas acabaram, outras não nasceram e poucas alçaram voo no universo *pop*. Em contrapartida, ele concluía, sobre a cena *metal*, que os

fundamentalismos concernentes ao nicho não engessaram a mobilização, mas impingiram padrões estéticos, discursos e práticas que energizaram o engajamento grupal.

Em contraponto às constatações do baterista, até certo ponto otimistas em relação ao agenciamento “comunitário” da cena *metal*, durante o mesmo evento, Sérgio *Ballof* respondeu às indagações de Robson *Desgraça* sobre as últimas aparições de sua banda em veículos de comunicação não *undergrounds*. O *Headhunter D.C.*, banda na qual *Ballof* vocaliza canções em som gutural, goza do privilégio de comemorar vinte e cinco anos tocando *death metal* subterrâneo. O grupo já chegou a migrar para Belo Horizonte, onde gravaram o primeiro disco *Born... Suffer... Die*, de 1991, pela *Cogumelo Produções* (a mesma que lançara os álbuns oitentistas do *Sepultura*). A banda ainda gravou o segundo disco com a *Cogumelo*, outros discos com a *Mutilation Records*, de São Paulo, mas residindo em Salvador, também materiais demonstrativos de produção independente, uma gravação ao vivo, um *split* com a banda *Sanctifier*, do Rio Grande do Norte, por uma produtora francesa e uma coletânea de clássicos por outra produtora do Peru.

Os músicos ensaiam com regularidade e tocam em Salvador numa média de dois shows por ano. A banda não acumula as funções de organização de eventos na cidade, tocando quando convidadas e sendo remuneradas pelas apresentações. Os músicos da banda são encontrados com frequência nos shows das bandas da “nova geração”, *Ballof* concede entrevistas a *zines*, *webzines* e revistas especializadas, as canções do *Headhunter D.C.* reiteram críticas à religião cristã e o som corrosivo do *death metal*. Portanto, a banda de *Ballof* está alinhada na perspectiva plástica, poética e material do *underground*.

Mas a banda cobra para tocar, já foi manchete no *Caderno 2* do *Jornal a Tarde* (9-3-2010/9-4-2013), esteve na lista (e somente na lista, pois a organização não providenciou passagens e outros recursos previstos no contrato, cancelando a apresentação da banda) de atrações confirmadas do mega evento *Metal Open Air*, ocorrido em maio de 2012, na capital maranhense. O espetáculo tornou-se manchete de telejornais e alvo do PROCON (Fundação de Proteção e Defesa do Consumidor) devido a descumprimentos de acordos firmados em contratos com as bandas convidadas e a outras falhas dos serviços oferecidos ao público pagante. Ainda, o *Headhunter D.C.* está

sendo agenciado por uma empresa de assessoria de imprensa especializada – a *MS Metal Press*, cuja equipe inclui um ex-membro da banda soteropolitana de *death metal* melódico, a *Veuliah*, e a publicitária Ellen Garabini, ambos entrevistados por Valmar Oliveira no portal virtual *ReiDjou!*, em 21-04-2008 e 30-09-2009, respectivamente.

Aqui cabem algumas linhas de citação para evidenciar a dimensão e a natureza da atuação desta empresa no agenciamento da produção musical do *metal* baiano e nacional, incluindo em sua lista de clientes (como informa o sítio eletrônico da empresa através do *link* que dispõe as bandas agenciadas) o *Headhunter D.C.*:

V.O.- Atualmente você esta na frente da MS Metal Press. Fale sobre a empresa e o serviço que você presta. E por que resolveu trilhar este caminho?

Eduardo Macedo: A MS Metal Press nasceu com o intuito de sanar uma nítida carência mercadológica no cenário metálico nacional. O que vemos na nossa atual cena é o nascimento de várias bandas de talento, todavia, sem qualquer tipo de preparo para manter o seu produto em evidencia na mídia, deixando de proporcionar o fortalecimento de sua marca. Na verdade, um músico nasceu para compor, e não para ser um homem de negócios! E é nesse contexto que a MS Metal Press está inserido. Nosso trabalho consiste em cuidar do produto de nosso cliente, concedendo total suporte em assessoria de imprensa, assessoria jurídica, serviço de booking (com vendedores de shows em vários setores do Brasil), e um profissional altamente gabaritado, encarregado de todo serviço de web designer. Ou seja, estamos em atividade no país com o objetivo de tornar o trabalho dos nossos clientes o mais profissional possível, alicerçando-o, para que ele ascenda nesse tão concorrido mercado.

V.O. - A proposta da produtora é mais voltada para que mercado? Shows, workshops...? [...] Como produtora de Metal, como você enxerga o cenário baiano, seus espaços e bandas? Acha que ainda há espaço para crescimento do Metal e Rock numa terra carente de espaços decentes, e público fiel? Qual a maior carência do seu ponto de vista?

E. G.- A proposta é voltada para movimentar o cenário soteropolitano, aproveitar as oportunidades e produzir! [...] O que peca aqui em Salvador, tanto para o Metal, quanto para outros estilos musicais – até mesmo bandas de axé que estão começando – é falta de espaço. A moda agora é bar e restaurante. Ainda assim, acho que Salvador tem grandes chances de evoluir no cenário do Metal. Basta uma grande produção, com grande visibilidade... enfim, basta alguém com bons recursos e que tire os seus projetos do papel, tornando-os viáveis. Nós precisamos mesmo de uma grande movimentação. Algo que possa gerar impacto positivo!

Das duas uma: ou os empreendedores em questão estão diante de uma mina de ouro inexplorada e prometem um futuro próspero para seus talentosos e despreparados clientes, ou talvez ignorem a razão embrionária de fazer e ser *metal* tão corroborado na visão *underground*. O relato dos empresários nega status de mobilização à cena de Salvador, possivelmente contraditos pelas atuações da *Escarnium*, por exemplo, e estabelecem como incompatíveis as atribuições de músico e de “produtor cultural”.

Talvez estejamos diante dos “novos tempos” mesmo, a divisão do trabalho anuncia. Em outras palavras, os músicos se negam a produzir para o mercado, mas a visão empresarial procura se autoafirmar negando a autonomia dos primeiros para lhes oferecer serviços que enquadram a música na perspectiva mercadológica.

Sendo ainda que a *Escarnium* não é a única banda que desdobra seus papéis nas ocasiões de organização dos eventos que participa e da promoção de seus discos. Outros organizadores de atuação sazonal também contribuem para a atividade da cena soteropolitana, com perspectivas diversas tais como a dos “shows fechados”, ou definidas por negociações mediadas por relações pessoais, antes que profissionais. O que pôde ser notado a partir de entrevistas com Lorena, vocalista da banda local de *black metal* *In Infernal War*, e com o velho amigo Roberto, professor de inglês e vocalista profissional que já atuou em algumas bandas de *heavy metal* e de *hard rock* (gênero pelo qual está mais inclinado), na noite de 20 -02-2012 do já citado *Palco do Rock*. Lorena e Roberto se encontram nas duas extremidades que demarcam as fronteiras do mundo subterrâneo. Ambos tiveram experiências isoladas com a realização de shows em suas jornadas artísticas. Mas trouxeram em suas falas desejos e possibilidades de materialização da cena sem submeterem a organização do trabalho às instâncias especializadas da produção cultural.

Lorena e seus companheiros de banda são engajados na proposta de shows fechados, eventos organizados para atender apenas ao público convidado pelas bandas e organizadores, com a repartição dos custos com aluguel, deslocamento e acomodação dos músicos (se for o caso), bebidas e aparelhagem por todos os convidados. Trata-se de uma particularidade do *black* forjar uma espécie de irmandade para conotar as bandas “aliadas”, aquelas que “compartilham os ideais” do *black metal* e do *underground*, segundo os termos utilizados por Lorena. Esta, quando por mim questionada sobre os critérios seletivos dos convidados, uma vez que não há controle real sobre a “índole” – palavras dela – das pessoas, respondeu:

Underground não é só você não querer aparecer, se for assim, você não ensaia, não faz show... a questão é a gente passar material para quem tem a mesma, que compartilha os mesmos ideais que a gente, é óbvio que não tem como a gente controlar, que não tem como saber se aquela pessoa honra ou não, é complicado isso! Mas a gente faz a nossa parte, porque a gente acha que isso vai ser sempre assim. [...] Pois tem gente que acha que o metal morreu na década de 90 e eu estou aqui! E nós temos aliados, bandas que pensam como a gente! (Informação verbal)

A experiência de Roberto configura outra perspectiva da realização *underground*. Primeiro, deve-se ter em conta que o mesmo não se filia, em seus discursos e performances artísticas, a nenhum gênero de *metal extremo*. As circunstâncias sob as quais Roberto se viu como organizador surgiram do convite de um dos músicos de uma das bandas que estavam em turnê – a paranaense *Dominus Praelli* (*heavy metal* tradicional) e a carioca *Apokalyptic Raids* (*black old school*) – para que ele viabilizasse a apresentação em Salvador. As bandas já tinham datas agendadas nas cidades de Jacobina e Aracaju, mas até então não tinham sido contatadas por ninguém da capital baiana. As bandas estavam cobrando cachê e ajuda de custo (acomodação e combustível para o carro que transportava as bandas). Roberto aceitou o convite e contou com um casal de amigos para providenciar o aluguel do espaço do Clube de Engenharia e a recepção das bandas. Assim, os três precisaram arcar com os custos sozinhos, mas tendo pago às bandas como ficara acertado previamente, puderam cobrir os gastos e obterem lucro com a bilheteria. O lucro obtido até estimulou Roberto e os outros dois a se lançarem mais vezes na empreitada, mas eles não encontraram as mesmas circunstâncias propiciadas pela negociação mediada pela amizade do músico com o organizador. Deste modo, o imprevisto bem sucedido de Roberto e seus amigos não se converteu num empreendimento profissional de agenciamento cultural.

Os “novos tempos”, então, talvez sejam uma atualização do tempo e do lugar, Salvador, terra do *axé*, da “alegria”, etc. que amplia a imersão mercadológica do som do horror, potencialmente vendido como *horror show*. E aí volto a *Ballof*, quando respondeu àquelas indagações de Robson *Desgraça*. O vocalista justificou a imersão mercadológica de sua banda alegando a imposição de adequar-se às demandas da cena atual, como o teriam feito algumas bandas estrangeiras de *death metal*. Segundo ele, a internet “banalizou” o acesso à música extrema e o *underground* passou a ser mais uma imagem do que uma realidade. Sua concepção de *underground*, então, refletiria a filiação fiel à estética musical do *death metal*, “estamos a mais de vinte anos, tocando, sem mudar o som...” Mas o músico também fez menção às condições materiais que permeiam a produção musical de sua banda para considerá-la *underground*: “não tenho carro, ando de ônibus, sou suburbano, não sou underground?” Esta parece ter sido a equação elaborada pelo músico para vivenciar uma cena que vive seus tempos de exposição e expansão comercial e de materialização *underground*, simultaneamente.

E o próprio *Headhunter D.C.* encarna a dualidade de ser cliente e produtor. Eles estão sendo agenciados, mas são autônomos na medida em que é possível adquirir uma cópia do último álbum com um telefonema ou e-mail para algum dos integrantes, como o fez Robson para comprar o disco e a camiseta da banda. Depois de ter feito o depósito bancário no valor combinado por telefone, ele foi ao ensaio da banda (ainda assistiu à execução das músicas que constavam no material reproduzido), lá encontrou outros três *headbangers* que assistiam ao ensaio, folheou um *zine* do Piauí que a banda levava para o ensaio e, como é *zineiro*, recebeu um cd-demo de uma banda de Rondônia das mãos de Sérgio *Ballof* – este, assim como os demais, trajando todo o aparato visual que compõe o tipo *headbanger* mesmo sem estar sobre o palco e diante da plateia.

A simultaneidade das posições confrontadas na vivência do *metal* subterrâneo de Salvador estabelece como constância a relação conflituosa entre algumas bandas e demais personagens, entre regiões da cidade e entre as perspectivas de realização da cena. Sem perder de vista as pretensões “holísticas” do reconhecimento identitário acionado no *metal underground*, os traços de fragmentação do grupo manifestam, a meu ver, o clima de tensão na encarnação material da música (obra de arte, “cola” grupal e mercadoria). Neste sentido tridimensional da música dissonante, as formulações que se seguem trilharão, então, a encruzilhada do *metal*.

Capítulo 2

Metal na encruzilhada

2.1 *True e Poser*: caminhos que se cruzam e se repelem.

O capítulo anterior teve como proposta definir o objeto da pesquisa, pontuando premissas metodológicas que norteiam a construção do trabalho e também localizar os pontos de conflito enunciados no tema, indicando as condições de marginalidade e de integração em relação às formas vigentes de produção e consumo de bens culturais. As tentativas empenhadas na descrição contaram com materiais para coleta de dados bem usuais, em se tratando do campo da pesquisa: entrevistas abertas realizadas durante os shows de música *metal*, transcrição de entrevistas coletadas em periódicos especializados (revistas e *zines*) no gênero musical analisado, referências etnográficas de bibliografia sócio-antropológica especializada em grupamento *headbanger*, sítios eletrônicos ocupados com a divulgação da música *metal*, observações de campo e lembranças.

Além de não ser este um trabalho inédito quanto ao que se propõe conhecer, nem ao nível de uma experiência cognitiva pessoal – o *metal* não me é estranho – tampouco ao nível da pesquisa acadêmica – há uma farta oferta de artigos, dissertações e teses que disponibilizam em suas análises não somente interpretações válidas para a compreensão da transposição do apreço à música pelo culto ao grupo, como também detalhes particulares desta relação que outrora, no Brasil, só estiveram ao alcance dos *headbangers*. Portanto é dado de pesquisa que o *metal* não é completamente estranho, em função da sua exposição estigmatizada nos meios de circulação de mercadorias massivos, no circuito de produções de arte “alternativa” e em sua inserção como objeto de pesquisas sociológicas, antropológicas, comunicológicas, musicológicas, etc.

Este trabalho não é inédito nem mesmo porque quem o concebe está reclamando o direito de ser reconhecida por uma filiação ao “objeto”. Quase toda a bibliografia exclusiva sobre o *heavy metal* e seu grupo (com a exceção de apenas uma obra dentre as citadas), aqui referida, traz ora como centralidade, ora como pano de fundo, uma cronologia autobiográfica entranhada com os progressos de sua respectiva pesquisa. O

metal impõe aos seus intelectuais uma vigilância epistemológica que roga uma sobriedade que lhe legitime enquanto pesquisador sem fazer-lhe esquivar de seu desnudamento enquanto *headbanger*. Talvez seja este o pacto que tenha mediado a exposição realizada pelos intelectuais *headbangers*. Por este pacto, então, reitero a postura de meus predecessores para tentar superá-los num ponto um tanto obscurecido na discussão que fizeram.

A exceção de Leonardo C. Campoy, a quem este trabalho deve grande parte de sua fundamentação, outros predecessores talvez tenham subestimado alguns aspectos que materializam a produção subterrânea. Aqui se quer afirmar o seguinte ponto: **O *metal underground* se realiza na medida em que suspende a bipartição entre a produção e o consumo, entre o artista e seu público, entre a música e seu grupo, entre a representação e a prática, entre a arte e a cultura.** O salto que este trabalho tenta oferecer se ampara na discussão de alguns conceitos de arte e cultura que transitam por disciplinas como a Sociologia da Arte, a Antropologia e a Estética. O objetivo da discussão é avaliar em que sentido o fenômeno analisado se configura como obra de arte e em quais circunstâncias ele é vivido como cultura, sendo esta pensada em sua gama de possibilidades significativas tais como *ethos* de grupo, estilo de vida, modelo de expressividade, modo de reprodução simbólica. O exposto até agora, pelo capítulo anterior, induz facilmente à percepção do *hermetismo*, enquanto atitude de ocultamento, como prática demarcatória do universo *underground*. E esta é a perspectiva em que o conceito de hermético representa as sombras que fecundam o *metal* como cultura, algo além da arte.

O desejo de superação que anuncio não partiu necessariamente de uma descrição repleta de fatos estranhos ao que a literatura especializada já denunciou. É possível observar as mesmas características nos contextos da cena de Fortaleza, registrado pela antropóloga Abda Medeiros, ou da cena de Salvador sob o olhar do comunicólogo Jeder Janotti Jr., novamente, na incursão pelo Brasil do antropólogo Leonardo C. Campoy e mesmo no começo de tudo isto, na década de 1980, conforme o sociólogo Caio Cesar A. Sirino. As dinâmicas de produção, circulação e consumo do *metal* – a música, os materiais suporte (CDs, Vinis, DVDs, K-7s), as imagens-símbolos, os significados – são de fato constantes no universo *underground* desde seus primórdios e por todo o globo. O modo pelo qual o *metal* é materializado como produto cultural físico e simbólico não é uma tipicidade de sua versão soteropolitana, mas constitui o tipo encarnado nos

discursos e nas práticas do grupo *headbanger* bradando em uníssono por algo além da música.

Um trabalho clássico da Antropologia Urbana brasileira, de Janice Caiafa (1985), elenca as referências desta pesquisa, muito embora sua crítica ao *heavy metal* seja um substrato da contra propaganda *punk*. A antropóloga assistiu durante sua pesquisa ao processo de retração do movimento *punk* concomitante à aparição de outros gêneros da música pesada nos gostos da juventude urbana, como o *hard core* e o *heavy metal*. O último é descrito por ela como música pura, bem adaptada aos esquemas de produção em massa, evidenciada na sua presença massiva em espetáculos como o *Rock in Rio* (desde o início um marco histórico presente em quase todas as narrativas dos primeiros *headbangers*, pois realmente o *heavy metal* nasceu como música para depois tornar-se nicho *underground*). Observou Caiafa, então, em seu capítulo *Heavy Metal e Headbanger*:

Eles não são portanto um bando como vem sendo definido neste trabalho, sua união se apoia em ouvirem, persistentemente, o mesmo som. E esse é um som que tem o mesmo peso para sustentar sozinho a ligação de um tal contingente de pessoas, sem outro referencial comum. Porque é um som completamente bem adaptado à política das gravadoras, internacionalmente, altamente comercializado, amplamente consumido por uma grande parcela dos adolescentes em todo o mundo. É um som que mantém alto índice de venda e resiste a qualquer onda, sempre em moda, campeão do mercado de discos. (CAIAFA, 1985, p. 131-132.)

Caiafa dá testemunhos do *underground* carioca nos idos de 1983 e 1984, quando passou a acompanhar os passos do movimento *punk* na cidade. Por interesse de pesquisa, traduziu a ritualística do grupo – ensaiando algumas comparações com cerimônias indígenas – e atentou para as implicações políticas impressas no modo de experimentação social que o *punk* evidenciou. Caiafa renega a ideia de marginalidade e de subcultura, ela pensa que estes termos apelam ao recentramento e à recuperação, ao contrário disso ela reconhece no *punk* um poder de articular uma língua sem referência ao centro. Caiafa não explica os particularismos de nicho do *punk* como reflexo da negligência da esfera pública da política, nem como atuação política mambembe de jovens sem emprego e sem escola, sendo um protótipo do engajamento partidário. Caiafa compreendeu o *punk* em sua dimensão de existência coletiva, como forma de estar no mundo, agindo em grupo. E nisso seu trabalho merece menção de originalidade.

A gangue é uma experiência coletiva. Tentar compreender seu funcionamento é acompanhar o investimento do bando num agenciamento coletivo; e assistir a como o desejo se arma como exercício de grupo, como estratégia de grupo, e ao que eles usam para fazê-lo circular, em que outras estratégias se apoiam nessa sua experimentação, o que aproveitam do espaço urbano, que é o seu meio, o que serve e ajuda, o que emperra e constrange. (CAIAFA, 1985, p. 63)

Talvez este seja o melhor caminho por onde começar a trilha *headbanger*. Com a consciência de estar diante de estratégias de experimentação que manifestam desejos de existência, uma existência provada na medida em que desbanca o anonimato do mundo do trabalho e do lazer, os momentos separados da rotina programada. Caiafa foi feliz quando notara o seguinte:

Também porque ficar à deriva é fazer algo. É o contrário de se integrar numa organização com um discurso estipulado de protesto que possa negociar na mesma língua com as instâncias dominantes; é sobretudo não se engajar no processo de produção em obediência à hierarquia social e ao ritmo das promoções por merecimento – é portanto escapar ao mesmo tempo do esquema da integração social e da ‘alternativa’ oficial a ele. (Idem, p.70)

Neste sentido, **o cerne deste capítulo é analisar a crença dos autores dos discursos inflamados contra a religião e a moral e das práticas de produção sem vistas à obtenção de maximização do lucro, como um dado para dimensionar o alcance da autonomia reivindicada e a natureza material dos limites que regram os sentidos desta autonomia.** Vale dizer, o objetivo mesmo é verificar se a negação conclamada a muitos custos, no *metal underground*, é aparência (entendida como superfície, falsa percepção de si), ou vivência como utopia, impulso de vida. Isto porque o *metal*, e isto não é uma exclusividade sua, possui uma existência aparente que o identifica a qualquer expressão da música de alcance popular contemporânea, na qual prevalecem imagens estilizadas. E sendo a aparência, justamente, a face que a expansão escancara, é também o alvo das investidas diluidoras dos sentidos que o grupo institui.

É exatamente assim que Caiafa narra “o fim” do movimento *punk*, com a conversão de uma artilharia de símbolos em artigos de moda *pós-moderna*. Sobre o *new wave* – gênero musical de base *punk* com batidas eletrônicas que, segundo Caiafa, abortou a vitalidade *punk* incorporando-a como estética inofensiva:

O estranho como exótico, o negro como figurino. Não era mais o *new wave* feliz e frívolo (a cor e o brilho, a imagem visual fútil e bela), era a severidade *punk* que aprendera a ver realizar-se na prática de gangue daquele grupo que eu via ‘adotada’, sem produzir nenhuma interferência, mas completamente adaptada como a resposta adequada ao momento. [...] O que é *new wave*?

Tudo é new wave. Tudo. Tudo vira moda, tudo pode ser permitido, desde que neutralizado em qualquer contundência. New wave é isso: que tudo receba o rótulo de 'diferença' e que todos convivam alegremente. Acesso a tudo. Tudo pode e deve ser comercializado, todos têm o direito e o dever de aparecer no desfile. Que nenhuma penumbra venha a assombrar essa visibilidade. (Ibidem, p. 117-118)

No caso do *metal extremo*, sua estética toma a forma de um horror cinematográfico, dissociada da semântica iconoclasta e da crítica social tão proeminentes em sua existência subterrânea. A visibilidade neutralizante, como argumentou Caiafa sobre o *punk*, é o mesmo fim ao qual a perspectiva do *hermetismo underground* oferece resistência. A autora dá subsídios históricos para a compreensão do já ocorrido com o *punk* e sobre o que prometem as iniciativas de expansão: é da expansão do consumo que sempre tratam.

Questões como: Até que ponto o enfrentamento posto pelo *metal* na perspectiva extrema e *underground* é efetivo? Ou, por que este enfrentamento não é? Trata-se de mais uma manifestação de estetização? São levantadas para esboçar a compreensão da noção de verdadeiro que o *metal underground* professa, uma verdade (ser *true*) que é vivida na medida em que é invisível, rotinizada como identidade na medida em que não está segmentada como trabalho ou lazer.

Em certa medida, compartilho a crença dos atores de que são as condições de invisibilidade a assegurarem a autonomia. Porque quando se torna visível, tende a tornar-se aparência, e a ser expandido como estética pura. Mais uma vez, representação e realidade são categorias convocadas para a compreensão do fenômeno, a despeito da cosmovisão até certo ponto maniqueísta de verdade e falso incrustada na antinomia *true* e *poser*, sobretudo por ser pertinente discutir o *locus* político de uma atuação coletiva alegorizada pela mobilização cultural.

Traçar os percursos históricos do gênero *heavy metal* e demonstrar a reconfiguração do gênero com a figuração da identidade entre afinidades estéticas e formas compartilhadas de valoração moral e de trocas de produtos culturais foram uma estratégia de fundamentação para a pesquisa teórica. Houve o intuito explícito de dar caráter etnográfico à apresentação do “objeto”, mas com a finalidade de atribuir o surgimento da identidade *headbanger* à construção de uma perspectiva compartilhada de associação da desconstrução de padrões estéticos musicais às circunstâncias de adversidade técnica e financeira para a produção e reprodução da música. Porque o

contexto de surgimento do *thrash*, do *death*, do *black metal*, primeiras expressões do *metal extremo*, constituiu-se da combinação do impulso de transgredir a estética absorvida do *heavy metal* com o desejo de fazer música sem ter adquirido as habilidades e os recursos técnicos para tanto, ressoando mais barulho e agressão.

O que aqui se acredita, como em algumas das perspectivas dos estudos de predecessores, é que os elementos circunstanciais (condições materiais) foram incorporados como condições de pertencimento ao grupo. De modo que o desvinculamento inicial – nos primeiros anos de 1980 – e residual – que se mantém entre bandas comprometidas com a circulação *underground* – das grandes corporações e instituições de mediação da produção musical, vieram a ser acompanhados da inversão de valores morais (em particular, os derivados da ética cristã) e de lógicas econômicas hegemônicas (produção para acumulação). Enfim, a compreensão tridimensional (estética, simbólica e prática) da história do gênero *heavy metal* dificilmente não deságua no abismo que a identidade *headbanger* construiu entre o céu e o inferno da mitologia cristã e entre o *mainstream* e o *underground* da produção artístico-cultural moderna.

Em *Trevas sobre a Luz*, Campoy (2010) põe em termos a diferenciação do *heavy metal* entre seu perfil de mercado e sua face obscura, subterrânea. A leitura sóbria de Campoy sobre o *heavy* estabelece os pontos basilares da discussão focada na divisão do trabalho como mecanismo de alienação da produção *underground*. O antropólogo introduz seu livro fazendo distinções muito oportunas:

O Heavy Metal, atualmente e em todos os países, é um gênero musical produzido e distribuído pelo que podemos definir como indústria fonográfica. Suas gravações são feitas por profissionais, cada etapa do processo ficando a cargo de um especialista. [...] Grande parte dos shows de heavy metal também é produzida e agendada pela indústria fonográfica. [...] O fã de heavy metal espera ansiosamente pelos resultados dessas produções. [...] Nessas relações de produção e consumo, há uma diferenciação, relativamente precisa, entre músico e fã. O músico e os outros profissionais da música cuidam da produção, enquanto o grupo de fãs realiza o consumo. Os primeiros estão no palco, e os segundos, na plateia. (CAMPOY, 2010, p. 19-20)

Campoy ainda dirá: “Todavia, esse heavy metal é o que aparece”. A partir desta frase, Campoy nos convida às profundezas do *metal extremo*, fazendo uma exposição cuidadosa dos elementos que o constituem como um movimento até certo ponto autônomo perante o agenciamento empresarial:

Mas a principal diversificação do heavy metal, ocorrida ao longo de sua história, é sua extrapolação da indústria fonográfica. O heavy metal foi ‘às ruas’ e se tornou, também, um fator de agregação social. Ao fã não basta ter o disco, ouvi-lo e, esporadicamente, comparecer a algum show de suas bandas favoritas. Ele deixa seu cabelo crescer, veste-se de couro negro e sai à procura de outros apreciadores do estilo. Pontos de referência se estabelecem em várias cidades. Lojas de discos, bares e casas de shows onde os apreciadores se encontram para vivenciar o heavy metal. O fã quer experimentar o heavy metal não só como um consumidor. Bandas ‘de garagem’, formadas nesses pontos de encontro, ensaiam suas primeiras notas. Primeiro, aprendendo a tocar as músicas mais conhecidas para, depois, compor suas próprias. Com um repertório pronto, fazem seus shows em locais pequenos, para um público de no máximo quinhentas pessoas, com parcas condições acústicas e precários equipamentos de som. Depois de algumas apresentações e tendo certo domínio de suas composições, as bandas bancam gravações próprias de duas ou três canções que são divulgadas localmente através de uma fita k7 ou cd-demonstração. (Idem, p. 22)

A atuação do *headbanger underground* sobrepõe-se à relação de produção e consumo. Observamos isto durante uma entrevista publicada no periódico *Batalha Underground Zine* (edição de março de 2009- Tatuí-SP) com Panda Reis, da banda mineira de *death metal Oligarquia*. No relato o músico conta sobre o começo da banda, ocorrido em 1992, “[...] estávamos sentados em frente de casa, chapando o globo, e um amigo em comum estava vendendo uma guitarra e um amplificador tosco, resolvemos comprar e montar uma banda, mesmo sem nem saber quantas cordas tinha uma guitarra há, há!!”. Menciona a ausência de retorno financeiro de seu trabalho como músico: “Tenho 36 anos de idade cara, não dependo da minha banda pra comer meu arroz e feijão e nem pra vestir meu filho”. Complementa sua experiência no *underground* com as colaborações que faz nos *zines*: “[...] me procurou eu ajudo mesmo, até entrevistar bandas eu faço!! Já fiz matérias com bandas até fora do país”. Expõe o tipo de relação fã-artista que defende quando perguntado sobre suas influências musicais em bandas destacadas no cenário: “[...] o aditivo que faz rodar nossa criatividade vem do dia a dia... Da música das metralhadoras na faixa de Gaza; da música que sai das passeatas na Grécia e não das guitarras do Kerry King ou das batidas de Igor Cavalera [ambos músicos renomados]!!”. Por fim, o músico encerra desejando que os leitores da entrevista “bebam, se droguem, toquem, destruam o capitalismo e ouçam muito death metal !!!”. Portanto, o *headbanger* imerso no subterrâneo é convocado para uma série de atuações tanto no plano da produção, quanto no do consumo, ele experimenta uma relação que une estes dois polos. E Campoy define o espírito desta relação:

O espírito underground nada mais é do que sua própria representação, ao mesmo tempo produzindo as trocas aí realizadas e sendo produzido por essas mesmas trocas. Troca-se com quem possui o verdadeiro espírito

underground, e trocando entre pares abre-se margem para ser possuído por este espírito. Espírito esse, nunca é demais ressaltar, musical, espécie de rebento moderno de Apolo com Dionísio. Ao mesmo tempo que estabelece a apolínea harmonia do mesmo, dá condições de expressão de uma dionisíaca estética da diferença. (CAMPOY, 2010, p.95)

Pela música o espírito grupal é autoafirmado e também por ela o grupo se desgarra de instituições mais amplas como a Sociedade, o Estado e o Mercado. Investindo suas transgressões na música, os *headbangers* se reconstroem como transgressores da Moral, da Política e da Economia, mas sem uma visualização concreta destes alvos tão abstratos. Não há nenhuma revolução, nem ao menos o desejo por ela é expresso. A transgressão que é empreendida se dá como conquista do sujeito, conquista da autonomia, conquista de ser Outro, mas não necessariamente de ser solitário (e a solidão quase sempre é certa para o *headbanger*, especialmente em Salvador), é ser estranho em conjunto. As acusações contra a música de fácil acesso (cujas manifestações de gênero podem ser enquadradas em tipos como *rock, dance, pop, country* e, em nível regional, *axé, pagode, samba, forró*, etc.), de provocar uma espécie de padronização para o receptor de mensagens genérico, estão longe de serem atributos originais da crítica feita pelos atores quando defendem sua música. Mas elas são sua forma mais clara de desobediência. Assim, justificam-se os excessos de estranhamento que orientam a criação musical.

As agressões estéticas que o *metal* promove tentam restaurar efeitos chocantes na medida em que estão asseguradas as condições de pertencimento por meio do acesso hermético. Este acesso pode cumprir o esquema da produção serial, pois as músicas são gravadas em suportes que permitem a reprodução e a circulação, mas o contradiz quando recusa a inserção nas estratégias de exposição instantânea e repetitiva, a exemplo da atitude de escrever à mão em alusão ao número cabalístico 666, a numeração das cópias de alguns discos de *metal extremo* e *zines* impressos (66, 666, 333, 33, etc.). Campoy explica a natureza das trocas no *underground*, destacando o deslocamento de interesses econômicos diante dos laços de pessoalidade que mediam as trocas:

[...] os produtos underground são de uma alienabilidade específica. Inseridos em uma circulação comunal, sua movimentação mantém a ligação com seu produtor. O dinheiro é mais um favorecedor da troca do que um fim em si mesmo. Na troca underground, o respeito pelo produtor é preeminente ao lucro. (Idem, p. 91)

As trocas no *metal underground* demonstram o papel coadjuvante do dinheiro e revelam uma correspondência de valor entre os artefatos artísticos (os suportes das canções, os discos) e os demais artefatos que compõem a cultura *headbanger* (as camisetas, os *patches*, os *bótons* e os *zines*) que, por outro ângulo, poderiam ser vistos como artigos de publicidade porque servem de suportes promocionais das bandas.

Entretanto, não se trata de equiparar o valor econômico da obra a seu instrumento de propaganda, mas equipara-los segundo o valor cultural que ambos possuem, porque fabricados segundo as mesmas condições materiais e simbólicas de produção. Os discos e os shows servem à audição da música, objeto central de todo o culto. Mas as camisas, os *patches* e os *bótons* identificam os que tocam e os que ouvem as canções. E os *zines* os conectam a outras cenas, a bandas de outros lugares. Os *zines* são a maior expressão da autonomia midiática do *headbanger*.

A “tradição” dos *zines* no *underground* remonta ao movimento *punk*, quando ainda não se comemorava a democratização do acesso à informação alternativa, operada pelas redes sociais. O *zine* é fruto da iniciativa de articular o que aparentemente está separado. Os periódicos promovem as bandas que não têm outro espaço para exporem seus trabalhos, através das resenhas. Eles veiculam as ideias que os músicos têm a respeito do cenário, através das entrevistas. E viabilizam as trocas, fornecendo os endereços das bandas. Eles podem ser escritos por qualquer um que se esforce o suficiente para escrever, trocar correspondências e, principalmente, acompanhar a cena, ir a shows e estúdios, ter uma relação intensa com o grupo de modo a galgar a posição de produtor de sua própria cultura. Não precisa ser músico para tanto, e também já não é mais um consumidor puro quando se é *zineiro*. Assim, o status de produto como forma objetivada da indústria para o consumo não deve se reproduzir na perspectiva *underground*. O sentimento, como indica Campoy, sendo ponto de convergência da sensação e da inteligência, é o combustível que mobiliza os usos da música no *metal*:

[...] os produtos underground carregam consigo algo de pessoal dos seus produtores. Eles são os ‘artefatos’ de seus produtores, materializações de suas vontades e transportadores de suas ideias, valores e mensagens. São suas criações. Nítido nos *zines*, a personalidade dos produtos underground se escancara nas gravações. (CAMPOY, 2010, p. 91)

O antropólogo continua:

Para seus músicos, compor metal extremo é um processo de transformação das suas subjetividades em forma de sons. [...] A consistência espiritual das composições transborda os limites dos sons e se espalha nos meios transportadores dessas composições, fazendo com que os cds, fitas k-7 e vinis também sejam vistos e ouvidos como portadores dos ‘sentimentos’ dos músicos que compuseram as canções aí contidas. (Idem, p. 92-93)

A ênfase dada ao “espírito” sobre a música não reduz, contudo, as exigências de desempenho da técnica musical para os músicos, tocar rápido, a depender do subgênero, é também demonstração de esforço, de superação. Campoy observa uma coalizão entre as habilidades musicais e os respectivos ingredientes ideológicos que reforçam o *ethos* do *metal extremo underground*:

A música deve ser tecnicamente ‘bem’ feita. A composição deve ser ‘original’ e a execução exímia. O músico precisa ter, ou no mínimo estar buscando, o controle técnico de seus instrumentos, praticando-o constantemente. [...] Porém, o conhecimento mais profundo acerca da música e a maior destreza na execução não teriam sentido para um músico do metal extremo underground se não forem utilizados em função dos ‘valores ideais’ da banda. (Ibidem, p. 93-94)

A dicotomia *true* e *poser*, o terreno sobre o qual é fecundada a identidade *headbanger* para um dos dois polos, se constitui das representações que vivificam as tensões geradas pela submissão às condições e pela resignificação da exclusão, tornada desvio, contradição. As categorias *mainstream* e *underground* denotam os tipos de estratégias midiáticas empregadas como inserção, ou não, na indústria fonográfica (CARDOSO F./ JANOTTI Jr., 2006). Às mesmas, os *headbangers* referem como parâmetros para categorização do que é o verdadeiro e o que é o falso no *metal*, como, novamente, Campoy declara:

O falso está para o real assim como o mainstream está para o underground. Enquanto os primeiros se referem a bandas, selos, distros e pessoas, os segundos dizem respeito ao conjunto desses agentes. Mainstream é o externo em duplo sentido, tanto essa ‘indústria fonográfica’ que busca pela fama e lucro quanto pela sua relação não-afetiva com o metal extremo. O falso é a iminência de ‘mainstreamização’ do underground em ambos os sentidos. Se ele está buscando ‘fama e lucro’ pelas malhas deste espaço, consequentemente não guarda nenhuma relação afetiva com o metal extremo. O falso muitas vezes é descrito como sinônimo de *poser*, uma imagem, uma pose para o outro. Já o real é interno também em duplo sentido, ser para si e para o underground. Ele o constrói fazendo parte de uma banda, escrevendo um zine, montando selos e distros ou, se for só público, ele o apoia adquirindo os artefatos e comparecendo nos shows reais. (CAMPOY, 2010, p. 102)

À parte disso, talvez um pouco distante de uma sensibilidade etnográfica que considere as motivações das pessoas, antes que das estruturas de mercado que encadeiam a produção cultural, *underground* e *mainstream* podem também ser percebidos como modalidades de uma mesma coisa. Ao contrário do tom pesaroso que Janice Caiafa usou para descrever a força totalizante com que a moda abateu o *punk*, os comunicólogos Jeder Janotti Jr. e Jorge Cardoso F. acumulam inúmeras análises do gênero *heavy metal* e, do mesmo, ambientado na cena soteropolitana, onde recusam a separação entre o *underground* e o *mainstream*. Em um dos seus artigos (2006), os autores assumem aquelas categorias como faces de uma mesma moeda – a música popular massiva. Na perspectiva que adotam, ambas as categorias configuram estratégias de consumo e são produzidas por indústrias culturais, as quais diferem apenas na amplitude de seu mercado consumidor: mercado amplo e mercado segmentado são as traduções dos autores para *mainstream* e *underground*, respectivamente.

A opção interpretativa dos autores enfatiza a mediação comunicacional como elemento onipresente das variações da produção cultural. E têm razão quando o fazem, pois se trata também de uma cadeia midiática aquela empreendida pelos *zines* e *distros*. Mas a vinculação do *underground*, no caso do *metal extremo*, aos mecanismos de produção serial – os autores argumentam que mesmo a canção popular brasileira é legado histórico da indústria fonográfica – é fruto mais de estratégias de sobrevivência diante das circunstâncias de constrangimento material, do que de estratégias concorrenciais por um mercado próprio. O fato de depender das formas de armazenamento e de distribuição midiáticas (cds, vinis, arquivos para *downloads*) não torna “mítica” a negação *underground* contra a produção para maximização dos lucros. Ao contrário do que declaram os autores: “o consumo segmentado (*underground*) que acaba sendo uma espécie de espaço mítico na trajetória de expressões musicais como o Rock e a MPB.” (2006, p. 9).

A fé demasiada na potência dos meios sobre os fins acaba por manifestar uma compreensão cética em relação à vitalidade dos produtores em seus esforços por desgarrarem-se dos meios. Os autores desconfiam do sentido de autenticidade reivindicado pelos “consumidores do mercado segmentado”, assim como tomam a cooptação como retórica daqueles contra as expressões musicais valoradas negativamente. É aceitável tomar as categorias (*mainstream* e *underground*) como

formas de valoração da música, compreender também que as valorações estão submetidas às relações com a audiência, aos princípios de confecção e às condições de produção e reconhecimento dos produtos. Tudo isto se reflete no juízo de gosto do *metal extremo underground*.

Também é fácil aceitar a perspectiva de que a existência do *underground* dá provas de que a indústria fonográfica não é um sistema monolítico, que ele causa tensão nas relações com a produção/ circulação das grandes companhias musicais. Mas não parece razoável a atuação do *underground* ser redutível a uma estratégia midiática, como dimensão “segmentada”, como apenas outro meio que responde aos mesmos fins – o consumo. As estratégias são de sobrevivência, do grupo identitário que empodera e prestigia a massa de indivíduos como pessoas, oferecendo um sentido de autonomia que pode ser experimentado como outro sentido para a feição do horror, como outro sentido para o que é temido e como outra prática de reprodução cultural. O *metal* produz e circula se utilizando de mecanismos capitalistas tais como a reprodução serial e as trocas comerciais, mas o modo como é representado pelos atores, como algo separado da *indústria cultural*, incita-os a fazer algumas mudanças na lógica do capital.

Uma proposta mais clara na abordagem que Janotti Jr. e Cardoso F. fazem sobre o *underground* encontra-se em outro texto, de autoria do primeiro. Neste, o que está em relevo é o *papel desempenhado pelos artefatos midiáticos na configuração das expressões sonoras contemporâneas*. O autor justifica assim:

Trata-se então de reconhecer que grande parte das relações sociais operadas pela música é demarcada a partir de expressões culturais forjadas nas chamadas indústrias culturais e que mesmo as expressões culturais ditas populares, de alguma forma, mantém inter-relações com a cultura midiática. (JANOTTI Jr., 2008, p.77).

Esta afirmativa responde à perspectiva de análise que o autor julga necessária para a compreensão da música popular massiva para além de sua condição de obra de arte e de produto econômico. Janotti Jr. não crê que as mudanças que alteram os formatos, que substituem uma tecnologia de armazenamento por outra, operem apenas no nível das transformações mercadológicas. Elas alteram as mediações das sensibilidades, diz ele, por exemplo, quando se refere à mudança na audição do álbum para a audição de faixas aleatórias. Ele defende que as mudanças no instrumento de mediação estão longe de representar uma crise da música, estando mais inclinado a crer na *crise do modelo*

centrado na produção/ distribuição das grandes gravadoras. E seu argumento é muito convincente quando enumera os indícios de que a cultura contemporânea tenha uma eminência musical, que as técnicas digitais não trouxeram prejuízo à audição. Contudo, os traços que o autor identifica como relativos à mudança no nível da mediação são os efeitos sentidos pelas mudanças orientadas justamente pela dinâmica concorrencial, que produz incessantemente novas tecnologias:

Possivelmente nunca se ouviu tanta música. Ao lado do consumo dos MP3 players, dos acessos às plataformas de disponibilização de músicas on-line (como o Last.FM3), dos dispositivos de *downloads* (como o E-Mule) e dos sons automotivos; as turnês continuam em alta, a venda de artefatos tecnológicos como *home theatres*, instrumentos musicais e aparelhos de reprodução sonora de alta qualidade continuam marcando parte do “mercado musical”, isso sem falar na melhoria dos sistemas de reprodução sonora dos computadores pessoais, que destacam o consumo juvenil da música, continuando a demarcar os espaços de audição, como o quarto e a rua, como importantes locais de demarcações identitárias das culturas juvenis. (JANOTTI Jr., 2008, p.78)

Não obstante não ser esta a intenção do autor, a de reduzir a música popular massiva – “esse importante produto da comunicação e cultura contemporâneas” – a suas determinações econômicas, sua análise corrobora uma perspectiva de produção cultural indissociável da produção para o consumo porque não consegue visualizar outra relação de produção que não perpasse a separação entre produtor e consumidor. Janotti Jr. compreende a relação músico-ouvinte e o processo de tocar e gravar como performance que implica em estratégias midiáticas, direcionada a um público específico. É nestes termos que o autor entende a diferenciação entre os gêneros musicais, diferem enquanto gêneros midiáticos, enquanto estratégias comunicacionais de disponibilizar o produto música. Ele parece não conceber outro sentido de interação para além da comunicação entre polos separados.

E esta perspectiva é predominante em outros estudos de Jeder Janotti Jr. e de Jorge Cardoso F., ambos possuem trabalhos cujo objeto de análise é o *heavy metal* na cidade do Salvador. Em *Heavy Metal com Dendê*, Janotti Jr. (2004) figura a existência do *metal* soteropolitano enquanto uma composição de cadeia midiática, que surpreende apenas no sentido de entrar na disputa por espaços da cidade hegemônica pela cultura musical *axé*. Para o autor, o fato de a cidade ter, na época de sua pesquisa, um selo especializado, uma loja de discos, bares e palcos que recebem bandas “da Finlândia, da Grécia e da Inglaterra”, lhe parece suficiente para constatar o *heavy metal* como realidade em Salvador.

Seu trabalho faz descrições interessantes da cena *metal* de Salvador, indicando os personagens e pontos de encontro mais conhecidos, o radicalismo peculiar dos *headbangers* desta cidade, também traz a análise de duas bandas soteropolitanas. As bandas analisadas fazem dois tipos distintos de música *metal*, numa o som é *death*, noutra é *heavy metal*, em certa medida afiliada ao *heavy metal melódico*. O critério para escolhê-las foi terem sido lançadas pelo selo *Maniac Records*, na época da normatização do negócio empreendida por um de seus proprietários, João Carlos, como contou em entrevista citada no primeiro capítulo. Janotti Jr. faz uma resenha rica em detalhes sobre as letras, o som e as ilustrações dos álbuns das bandas, que, enquanto obras de arte, esbanjam poética. Mas a diferença de postura que as bandas apresentam em relação às formas de convivência com o *mainstream*, perceptível na superioridade da tiragem do álbum de *heavy metal* em detrimento do de *death metal*, não é problematizada em momento algum. Por se ater ao meio comum de distribuição, o selo *Maniac*, a análise dilui o enfrentamento do *underground* contra o *mainstream*, que tornaria as duas bandas antitéticas de modo a comprometer o reconhecimento identitário.

Em *Poética da Música Underground – vestígios do heavy metal em Salvador*, Jorge Cardoso F. (2008) também partiu do material lançado pela *Maniac* para analisar o que designa como *estratégias de agenciamento e configuração na manifestação expressiva* de bandas do *metal* baiano a fim de revelar os mecanismos de produção de sentido que lhe sustentam. Sua proposta é ir além da análise semiótica da música com a promessa de relacionar a poética *underground* a uma organização de produção e circulação particular.

Os conceitos de *estratégia de agenciamento e de configuração* correspondem à gramática e às condições de produção e reconhecimento de um produto. Para Cardoso F. poética é gramática, é linguagem, enquanto que a relação de pertinência que envolve o texto musical a um grupo social é tomada por ele como as condições. Em sua conclusão, ele postula “Na Salvador do início do século XXI, fazer *heavy metal* significa estar empenhado, em primeiro lugar, nas estratégias de agenciamento e só posteriormente, nas estratégias de configuração.” (2008, p.122)

Antes disso, o autor resenha álbuns de variados subgêneros da música *metal*, com interpretações que tentam detalhar os sentidos das alegorias aos mitos e demônios, as estruturas sonoras das canções, as posturas dos músicos (se empenhados no profissionalismo de suas produções, se fiéis ao ritual *underground* ou se comprometidos

em fazer crítica social) e o público consumidor que se deseja atender com a elaboração destes “produtos”. Misturando bandas que tiveram tipos distintos de atuação quanto à intensidade de participação na esfera da realização da cena, Cardoso F. se concentra no ponto comum de que *os constrangimentos e limites impostos pela indústria fonográfica na configuração das manifestações expressivas* incidem sobre todas.

É sobre estas condições que a gramática se sobrepõe, segundo sua perspectiva. Seria através das estratégias de linguagem que as bandas desenhariam um trajeto próprio no *underground*, portanto a gramática precederia o sentido estabelecido pelo grupo. Na ótica do autor, as bandas partem dos recursos de linguagem, da finalidade de processar a comunicação, para depois buscar o reconhecimento de pertencimento. Se ele está certo, qual o sentido de dominar um idioma antes de identificar-se com o conteúdo que a língua expressa?

É à linguagem que Cardoso F. atribui potência de criação desviante, de autonomia e de autenticidade. O tipo de exigência embutida na análise de Cardoso F. sobre o *metal extremo* demanda o mesmo que se espera de uma obra de arte, desejo de experimentação estética. Numa de suas resenhas, justamente da canção de uma das poucas bandas que se encontram atuantes no *underground* atual, o ar de decepção fica evidente quando verifica como a banda negligencia a experimentação sonora, investindo mais em reproduções da estética *black metal* para reiterar seus sentidos macabros:

Confeccionada segundo princípios extremamente radicais, *Isis-Urânia* não busca construir uma identificação com o público ouvinte de *heavy metal* de maneira geral, mas com o ouvinte de *heavy metal* extremo especificamente, o ouvinte de *black metal*. Tanto as estratégias de configuração empregadas no produto quanto as estratégias de agenciamento da faixa revelam a ambição em circular num espaço totalmente *underground*, na verdade, um espaço segmentado na própria circulação *underground*. A apropriação que o produto faz dessas convenções, entretanto, é tão pretensiosa que compromete o funcionamento da proposta e se torna uma justaposição de elementos do subgênero *black metal*, sem produzir a sensação de orquestração que parecia tão importante na faixa. (CARDOSO F., 2008, p.80-81)

Quando o *underground* é interpretado em sua dimensão ritual, como o faz a antropóloga Abda Medeiros (2008) na etnografia sobre os shows da cena de Fortaleza, se contemplam as relações identitárias e de conflitos que permeiam as esferas sociais, evidenciando as linhas de ação dos atores. A pesquisadora mostra como os shows resultam de um conjunto de relações entre os atores sociais, a música, o corpo, os custeios e estratégias de divulgação e as noções de sagrado-profano. Em suas

observações de campo, nas quais transitou por distintas propostas de eventos *metal* – shows organizados em parcerias com o poder público, shows em bares especializados no gênero – Medeiros identificou o descontentamento de alguns entrevistados com a divulgação em meios como programas de TV e *outdoors*. O que a fez questionar as acusações de “aculturação” (termo da autora) do *underground*. Ela se pergunta sobre a extinção anunciada do *metal* subterrâneo, enquanto vivência dos *metaleiros*, diante de uma integração global – que pode ser traduzida pela cooptação do *mainstream*. Optando por uma resposta de aceitação da inserção mercadológica do *underground*, a antropóloga busca a justificação do *metal* enquanto mercadoria como via de sua sobrevivência identitária:

[...] ao invés dos ‘metaleiros’ fecharem-se em guetos, eles migram no tempo e no espaço movidos pelo espírito rebelde e mobilizador difundidos pelo Rock desde os anos 1950, passando pelo Metal, até os dias atuais. É a busca pela sobrevivência de ser ‘metaleiro’ que está em jogo. É preciso cruzar as fronteiras. Integrá-las aos mais diferentes setores do sistema mundial para poderem se manter e se diferenciarem. (MEDEIROS, 2008, p.98)

Leonardo Campoy, em sua etnografia das trocas subterrâneas, pondera sua leitura sobre a autonomia e a autenticidade que o discurso *true* empunha como arma contra o *poser*. O antropólogo atesta o ponto de cruzamento entre as práticas subterrâneas com os meios estruturantes da macro produção fonográfica:

Antes de ser uma fórmula ‘anti-mercado’ ou ‘anti-indústria fonográfica’, o *underground* é uma organização específica de mercado e indústria de música, dispondo técnicas e tecnologias de produção, distribuição e divulgação de maneira que lhe proporcionem maior autonomia, controle e discricção. Frente ao gradiente de meios de comunicar disponíveis, o *underground* seleciona e utiliza ao seu modo os métodos de fazer e propagar música que lhe interessam (CAMPOY, 2010, p.97)

Mas a ponderação de Campoy não oculta o poderio da utopia *headbanger* de ser *true*:

[...] *metal* extremo só é extremo se for *underground*. Todo o peso, agressão e brutalidade que eles tanto buscam em sua música se dissolvem se esta for composta, escutada, apresentada e comercializada fora do âmbito *underground*. Será menos ‘verdadeira’, menos autêntica. [...] O *underground*, por mais ficcional que seja sua matéria, é socialmente real para seus praticantes. (Idem, p. 235)

O olhar do antropólogo consegue contemplar a utopia presente no *metal extremo underground* porque testemunha, desde sua própria trajetória como *headbanger* a sua inserção no campo de pesquisa, a verdade do grupo pesquisado enquanto experimentação social, como prática urbana:

Tudo acontece nessa prática urbana a partir da ‘luta’ do underground com o mainstream. Nos modos de produção musical, nas temáticas dos estilos de metal extremo, na relação com o heavy metal em geral, na experiência da cidade, em todas as suas dimensões, trata-se de articular a construção de um ‘real sub-mundo’ em oposição aos ‘falsos fluxos centrais’. Dois valores opostos, de naturezas distintas, em constante conflito e, sobretudo, concernentes única e exclusivamente aos praticantes. [...] Os praticantes constantemente se reportam ao ‘sacrifício’ que fazem para manter a ‘chama do underground acesa’: uma abnegação para financiar suas gravações, um dispêndio de tempo para preparar seus zines, um zelo para manter a circunscrição e a personalidade de suas práticas, enfim, uma auto-doação pelo underground. (Ibidem, p.272)

No *metal extremo underground*, a adesão do gosto musical e o desejo de produzir música, de expressão e de representação são concomitantes quando observados os discursos e práticas predominantes. A adesão à imagem e aos significados senão são prévios, se dão em paralelo ao desejo de fazer a música acontecer, o jovem deseja ser *headbanger* ao mesmo tempo em que quer aprender a tocar guitarra, baixo ou bateria, ou tenta escrever um *zine*, pintar camisetas e fazer outros tipos de ilustrações. A banda iniciante quer começar a tocar e para isso tem que começar a organizar eventos, convidar bandas, alugar espaços e outros recursos, divulgar o evento, etc.

Portanto, as hipóteses a serem aqui desdobradas estabelecem que a música *metal* não precede a identidade *headbanger*, o sujeito encontra deleite estético na música *hermética* (porque ela é maldita, barulhenta e indisponível no mercado) na medida em que procura distinção. A apreciação musical é simultânea ao processo de construção do tornar-se Outro. Na concepção *true*, a produção da música está subordinada à expressão da inversão de valores, à promoção do nihilismo que se apresenta como negação ateia, ocultista, mítica ou satânica do paradigma Cristo/Dinheiro/Fama. A identidade é forjada quando a afinidade estética que reúne produtores e consumidores é transcendida pelo engajamento mútuo na esfera da realização, ou de uma espécie de consumo ativo capaz de quebrar as barreiras do *hermetismo*, que confere o prestígio de ser reconhecido pelos pares como um “verdadeiro”.

Em suma, o gosto, no *metal extremo underground*, torna-se adendo da construção identitária. A expressão musical torna-se indissociável da iconoclastia e do autogerenciamento sobre a própria produção. A desconstrução é operada em três níveis: estético, moral e material. A fórmula aqui encontrada para enunciar o caráter contraditório da verdade *underground*, uma verdadeira encruzilhada que sustenta a dicotomia *true* e *poser*, é a que toma a diversificação da divisão do trabalho na produção do *metal* subterrâneo como variável para a classificação que aquelas tipificações conotam.

As bandas, os discos, os eventos, as pessoas envolvidas pela “aura” *true* mantêm-se em cadeia *hermética* quando inseridas numa divisão do trabalho pouco ou nada diversificada. As tarefas de composição das músicas, as execuções para ensaio, gravação e afinação dos instrumentos, o custo com essas atividades de produção, a organização de eventos, os custos com a organização, a divulgação, a distribuição dos materiais demonstrativos e discos, não constituem tarefas de segmentos especializados do esquema produção/circulação/consumo. Todo este trabalho são atribuições dos músicos e suas respectivas parcerias, acumulando papéis que estão separados na divisão do trabalho industrial da cultura, que absorve a produção artística e a produção logística como momentos isolados do processo de conversão da obra em mercadoria.

A interpretação que sugiro seria que no *metal underground*, quanto mais diversa é a divisão do trabalho, quanto mais uma banda aliena sua produção através de setorializações sobre sua produção, mais dispersa ela se torna, menos *hermética* está, pois passa a envolver agentes de produção ocupados com a logística, cuja lógica de produção é a de mercado – tendo como exemplo as expectativas da empresa de assessoria de imprensa *M.S. Metal Press*, citadas no primeiro capítulo. O momento em que o funcionário posterga a lógica identitária para desempenhar uma função no sistema de produção é o mesmo quando a obra fica mais suscetível ao consumo genérico. Com isso me parece que, liberta do peso do pertencimento, a obra deixaria de causar pesares nos corações que “temem” o *deus* cristão ao mesmo tempo em que as condições de produção da música deixam de problematizar a conversão de qualquer signo em mercadoria, ainda que seus significados sejam extremamente problemáticos.

No *metal extremo underground*, o trabalho da banda é reconhecido como pura arte – um álibi histórico das contravenções estéticas – quando a profissão passa a identifica-

los. Não são *headbangers*, são músicos profissionais negociando com as outras esferas da produção que estão sendo contratados ou agenciados. Quando o *dever* do trabalho do *headbanger* se conforma à pura arte, seu produto tende a coincidir com a mercadoria, é duplicado por valores separados, alienado de seus produtores, fragmentado em instâncias que ignoram o significado grupalmente reconhecido. A divisão do trabalho, portanto, é tomada por mim como indicadora do grau de autonomia que permite traduzir, numa perspectiva sócio antropológica, os discursos e as práticas da utopia *true* do *headbanger*.

2.2 A diatribe estética do *metal extremo*.

A análise sócio-antropológica de algumas composições líricas de bandas brasileiras dos subgêneros mais extremos do *metal* segue, aqui, o critério de escolha que inclui apenas aquelas que não se opõem à exposição virtual, tomando como base os cadastros das mesmas nas páginas de relacionamento como *My Space* ou *Facebook*. A possibilidade de encontrar informações sobre qualquer banda do *underground* no circuito virtual de informações é maior do que desejam os músicos que se recusam a postar suas imagens e trabalhos na rede, mas esta pesquisa mantém como compromisso ético não fazer emergir nada que já não tenha sido oferecido aos olhares, nem nada que ainda se mantenha submerso. Nesta análise irá se considerar como elementos da composição estética a letra das canções, ilustrações das capas de alguns discos e fotografias de músicos em contracapas ou encartes.

Os fatores considerados relevantes na escolha dos materiais são a relação de pertinência que possuem para a figuração da visão de mundo do *metal extremo*: catastrófica a respeito da realidade social, irreversível em relação aos desastres que crê testemunhar, fundamentalista quanto à reafirmação da sua noção de verdade, tirânica diante de seu contrário, irresponsável em suas propostas de desfrute, torturante para a apreciação estética conformada às tradições ocidentais do Belo na Arte, dolorosa para um entendimento racional. Uma poesia que se alimenta do trágico ao mover-se numa música ritmada pelo som esquizofrênico dos *bumbos* e dos *riffs*.

As origens oitentistas do *metal extremo* legaram-lhe marcas deveras niilistas. Pensar os anos de 1980 exige pôr na conta as sucessivas crises estruturais e

configuracionais que abateram a um só tempo, diluindo fronteiras, e essa seria sua grande marca sobre o tempo-espaço *pós moderno* (Harvey: 2009), o regime de acumulação e as formas de representação da juventude herdeira da contracultura. Os anos derradeiros do século XX exalaram a ressaca das atrocidades cometidas na 2ª Guerra Mundial, misturada às ameaças de destruição em massa da Guerra Fria. Os condimentos ideológicos da mistura tornaram indigestas às novas gerações os discursos de liberdade e igualdade agregados às versões da economia neoliberal e planificada operadas pelos Estados estadunidense e soviético, respectivamente, na disputa pelo mundo. A compreensão de Harvey sobre o processo de constituição da ideologia pós-moderna relaciona o caráter “esquizofrênico” das representações artísticas (no sentido de renunciarem ao nexos com a realidade, ou a alguma proposta de transformação desta) aos efeitos da acumulação flexível capitalista. Assim, o tipo de representação social que a ideologia pós-moderna teria construído seria marcada pela desfiliação a algum projeto de revolução social.

O sociólogo Caio C. de Aguiar Sirino (2012), em sua dissertação sobre o *metal* brasileiro na década de 1980, identifica na cosmovisão gestada pelo *heavy metal* a sintonia entre a queda do invólucro desenvolvimentista que encobriria a modernidade do pós-guerra e a combinação orgia-elegia onipresente na lírica do gênero. As letras do *metal* oitentista, sob o olhar de Sirino, são a tradução de uma geração de jovens desanimados pelas promessas de revolução do progressismo e pelo modo como esse progressismo foi vivido como conservação do mundo adulto, como réplica da vida dos pais, sendo peças numa esteira que (re)produz homens e mulheres para o trabalho assalariado.

E deve se ter em mente que a geração que renegou o trabalho (como o movimento *hippie*) foi a mesma que viveu a crise do fordismo, que esta mesma geração apedrejou as instituições “primárias” de socialização, como família e escola, à época das reconfigurações das mesmas. O jovem *headbanger* dos anos 1980 viveu numa sociedade cuja (contra)cultura lhe desfizera algumas amarras e o mundo adulto persistia em rogar-lhes treinamento para o mundo do trabalho que a flexibilização destruiu. Esta seria a ótica do *headbanger* sobre os índices de estabilização da vida social: a família, a escola, o trabalho como algo destrutivo à época de sua reestruturação, as instituições preparatórias para a assunção do papel que a sociedade requer como produto final – o de trabalhador. A análise de Sirino, que toma o *heavy metal* como *operador cognitivo*,

estabelece a semântica das canções a partir de suas representações funestas sobre uma imagem de humanidade culpabilizada pelos efeitos da industrialização e da urbanização para a vida ambiental e social. Diante do caos constatado, os *headbangers* sentir-se-iam imunizados por cantarem a destruição como apropriação de uma humanidade “natural” excitante para os sentidos e como negação da humanidade institucional, sentida como destrutiva. Assim, a ideologia produzida apresenta o caráter distópico que é buscar alento num passado imaginado como idílico enquanto se nega a oferecer soluções para o futuro.

Na capital baiana, duas de suas primeiras bandas de *death* e *black metal*, respectivamente, que persistem no cenário atual, apresentam suas versões trágicas condizentes com a poética extrema a qual estão alinhadas, nas composições abaixo. “O inferno é aqui”, declara o *Headhunter D.C.* e o *Mystifier* invoca o “diabo” bíblico:

Headhunter D.C. – *Born...Suffer...Die* (Salvador-BA/ 1991)

Hell is here⁸

Our lives have no sense/ We're travelers without destiny/ Where are we?/
Where are we going to?/ Be born to die?/ Is this the only answer?/ We're sent
to live/ We have no choice/ We live we don't know why/ What's the next
stop?/ Will we have a punishment for our "sins"?/ Or will we all be
pardoned?/ Here, we all born/ Here, we all suffer/ Here, we all die/ Hell is
here/ Will death be our end?/ Will we have another life?/ Another new
chance of living?/ A punishment to suffer?/ Can we choose?/ Or won't we
have this pleasure?

Mystifier – *Wicca* (Salvador-BA/ 1992)

Invocacione

Satanás...Satanás...Satanás/ O Senhor se faz presente/ Salve Príncipe Satã,
irei ao altar.../ Glória e louvor a ti Satã, nas alturas do céu onde reinas e nas
negruras do inferno onde descansas./ Oh Satã, és tu que inspiras o meu verso
desafiante. O deus dos pontífices cruéis e dos demônios./ Olha como a

⁸ Tradução da autora: Nossas vidas não tem sentido/ Nós somos viajantes sem destino / Onde estamos? / Onde é que vamos? / Nascer para morrer? / É esta a única resposta? / Nós somos enviados para viver / Nós não temos escolha / Vivemos, não sei por que / Qual é a próxima parada? / Será que vamos ter uma punição para os nossos "pecados"? / Ou vamos todos ser perdoados? / Aqui, todos nós nascemos / Aqui, todos nós sofremos / Aqui, nós todos morremos / O inferno é aqui / Será que a morte é o nosso fim? / Será que vamos ter outra vida? / Outra nova chance de viver? / A punição para sofrer? / Podemos escolher? / Ou será que não teremos este prazer?

ferrugem corrói a mística espada do arcanjo Miguel, que já sem penas se despenca no vazio./ Os raios gelaram-se na mão do orgulhoso Jeová, como a chuva de pálidos mistérios de planetas apagados./ Oh, fascinante Satã, teus filhos degenerados estão espalhados e celebram o primitivo culto pagão Wicca, em seus esconderijos secretos./ Teus pontífices tradicionais são como pastores cegos, viciados, infames mágicos presunçosos, envenenadores e párias./ Tu podes orgulhastes, oh Satã, da multidão de fiéis tão pérfidos como tu o desejastes./ Este mundo que te negas, tu habitas e reinas nele./ Tu venceste, oh Satã, ao Jeová dos sacerdotes./ Glória e louvor a ti, oh onipotente Satã./ Oh, rebelião! Oh, matéria! Ora pro nobis!/ Amem.

O inferno que a primeira canção figura não é um lugar a ser experienciado numa vida após a morte, ele é a própria experiência de estar vivo. Uma experiência de sofrimento diante de uma vida desconexa de razões e propósitos. A sequência de interrogações denota a ausência de motivos para a vida, por isso “metal da morte” (*death metal*). As afirmações que existem redundam no que se julga inquestionável para os adeptos do *metal extremo*: que a morte é tão certa quanto o é a vida, não se deve temer nem florear a nenhuma das duas. Portanto, o inferno é real porque a vida é aqui e não após a morte. Na segunda composição, uma introdução a uma canção, a natureza religiosa típica do gênero entroniza o contra-deus bíblico em nome da celebração do mal. E o que é o mal naquela perspectiva? “Este mundo que te negas, tu habitas e reinas nele” O mal é o próprio mundo que nega sua própria representação em nome de um ideal. O deus cristão é ideia enquanto seu contra-deus convive entre os seus.

O *metal extremo* do século XXI mantém-se forte ao enquadramento niilista da realidade em sua estética, ao contrário do que tem se dito e observado sobre a volatilização dos significados culturais nas variações de tempo e espaço que são atribuídos aos *pós-modernos*. As canções abaixo, de um mesmo álbum da banda carioca *Apokalyptic Raids*, reforçam o sentido trágico atribuído ao mundo ao mesmo tempo em que se declaram parte dele:

Apokalyptic Raids – *The Third Storm* (“Hell de Janeiro”-RJ/2005)

When the World Ends in Fire (Metal Returns)⁹

⁹ Tradução da autora: Quando o velho enterra o jovem/ Quando a velha bruxa está grávida/ Quando a vagina da virgem torna-se muito solta/ Você sabe que seu tempo esta à mão / Quando você está cercado por inimigos/ E derrota todos eles com o pensamento puro/ Quando o seu copo está cheio com o sangue deles/ Seu orgulho voltará para ficar/ Quando os padres estupram seus cordeiros/ Quando as jovens

When the old bury the young/ When the elderly witch is pregnant/ When the virgin's cunt becomes too loose/ You know that your time is at hand/ When you're surrounded by enemies/ And defeat all of them with pure thought/ When your cup is filled with their blood/ Your pride will be back to stay/ When the priests rape their lambs/ When young girls slaughter their folks (with empty eyes)/ When the world ends in fire/ It is of this same fire that we are born.

Manifesto Politicamente Incorreto

Vamos fundar um movimento / Para protestar contra/ Os movimentos de protesto/ Vamos fazer a anarquia/ Da qual eu seja o Rei/ Para mandar no mundo todo/ Vamos estuprar suas cabeças / E tirar a virgindade/ Das suas mentes moralistas/ Vamos assassinar esse seu Deus/ À imagem e semelhança/ De seu povo escolhido/ Passa na minha frente / Que eu te ensino a ser gente/ Você nem vai ter ideia/Do que te aconteceu/ Se atenha só aos fatos/ Ou você vai para o buraco/ Sua ignorância fede/ E não dá para lavar/ Vamos acabar com esses mendigos/ Fantasiados de “panque”/ Hardcore não é isso/ Vamos ensinar a mídia de merda/ A escrever e soletrar/ Thrash metal com H!/ Vamos mostrar pra esses playboys/ Playboys de cabelo grande/ Que Metal é atitude/ Vamos celebrar o sexismo,/ O Machismo-Lemmyismo/ E beber até cair.

Em ambas as letras persistem o tom agressivo da poesia que atira para existir. A tristeza da elegia sentida com o fim do mundo é dialetizada com a orgia que este mesmo mundo propicia. A primeira canção atribui a origem do *metal* às chamas que invertem a ordem social (“padres que estupram”, “bruxas grávidas”, “virgens sem esperança”, “jovens enterrados por velhos”), a segunda indica a percepção caótica da crítica social, pensamento desordeiro porque rebelde e desordenado porque desalinhado a alguma proposta política específica. Nesta canção, soma-se à elegia e orgia da poética extrema, a letargia de quem reclama sem reivindicar por direitos e faz paródia com movimentos sociais ao fazer apologia da violência e do sexismo-machismo – o composto machismo-lemmyismo do verso alude à representação da masculinidade encarnada pelo vocalista e baixista da banda inglesa (não *underground*) *Mothorhead*, Lemmy representaria o *rocker* típico, com uma pose de “durão” e conquistador das mulheres. Sua banda foi a primeira a sair em turnê com a banda inglesa feminina *Girlschool*, fato marcante para a vinculação da figura de Lemmy ao homem de “sucesso” com as mulheres. Na letra, a cidadania pouco interessa ao protesto cantado, “beber até cair” é o ato irresponsável

garotas abatem seu povo (com olhos vazios) / Quando o mundo acaba em fogo/ É deste mesmo fogo que nós nascemos.

mais adequado para quem quer se responsabilizar pelo canto à tragédia. Abaixo, a banda soteropolitana *Incrust* desfere em sua canção um ato necrofilico como blasfêmia metafórica contra religiosos cristãos. Por ser um traço típico das canções do *metal extremo*, a ofensa religiosa, cantada em poucos versos ou em composições mais elaboradas, é uma espécie de “jargão” que funciona como expressão de radicalismo e de irresponsabilidade criminosa:

Incrust – *Baptized in Unholy Gore* (Salvador-BA/2005)

Brutal Penetration In A Dead Woman¹⁰

A penetration/ Is infernal/ In a dead woman.../ ...the Christian rotten/
Sucking her/ Vaginal secretion/ [...] / I feel an / Unholy orgasm.

Além da perseguição contra a religião cristã, o ódio proferido nas letras expressa o que seria a versão do *metal* para a luta dionisiaca nietzschiana, na qual o conflito entre o êxtase e a ordem é transfigurado como o Mal contra o Bem. Uma luta que arrebatava guerreiros bárbaros pelos ouvidos, na audição letal do *metal*, para fazer-lhes sentir o sangue como quem sente a vida. No *metal extremo*, o negrume das camisetas pretas que compõem visualmente o universo metálico é apenas o pano de fundo. Este pano é tingido de vermelho sangue nas estampas das capas, nos logotipos e nos *patches*. O preto impera como um império de desgraçados, mas as rubras faces de ódio lhes dão a ocasião de guerreiros. Porque o luto coabita com a luta. Eis a paisagem do ódio que o *metal extremo* colore, nas letras a seguir:

Recidivus – *Split CD: Anthropophagical Warfare/ Recidivus* (Recife-PE/ 2004)

O Guerreiro

Seguindo um único movimento/ A fúria me leva rápido à batalha/ Despedaço os desgraçados/ Banger, esse é o meu espírito/ No sangue que corre dessas veias/ Metal, puro Metal/ Você seu verme de “verdade”/ Hipocrisias reinam em tua história/ A batalha não é de mentira/ A morte é a sua última dor/ Metal, real Metal/ Um brinde ao seu destino/ Bebo e comemoro a vitória/ O dia é de festa, vinil sangra na agulha.../ Metal, puro Metal.

Descerabration – *Underground Victory* (Três Pontas-MG/2001)

¹⁰ Tradução da autora: Uma penetração / É infernal / Em uma mulher morta ... / ... os podres Cristãos / Chupando sua / Secreção vaginal / [...] / Eu sinto um / Orgasmo profano.

Underground Victory¹¹

[...]/ I declare war before the universal end/ The troops of death hunt heads for our/ Underground victory/ [...]/ ...Victory/ By the true alliance of the dark life/ The eternal bizarre clan/ [...]/ Destroying the borders-exterminating the illusions/ Burning the lies-killing the weakness[...]

Expose Your Hate – *Hatecult* (Natal- RN/2005)

Expose your Hate¹²

Trapped in a bleeding heart/ A feeling becoming stronger/ But you have learned/ You can't achieve/ The hate that flows/ Inside your blood/ It makes part of your life / Why should you deny it?/ Expose your hate/ Induced by religious shit/ And all the social/ Conventions/ The forgiveness comes first/ Showing the other face/ While the real desire/ Consumes you internally/ To transform this hate/ In one weapon to fight/ [...]

Na estética *splatter/ gore* do *metal extremo* o sangue protagoniza as composições. Alguns músicos do estilo se apresentam com jalecos manchados de vermelho para aludir a uma medicina trajada de carnificina. Doenças trágicas são cantadas com o mesmo teor das outras agruras que tornam a vida mais aflita. Eis a versão antropofágica que o *Deformity BR* concedeu ao câncer, doença que se prolifera na sociedade industrial. As estrofes são separadas por barras (também nas demais canções citadas), obedecendo à disposição contida no encarte do disco:

Deformity BR – *AnthroposDeadGoreDisgustingPhagia...*(Feira de Santana-BA/ 2010)

Tumor¹³

¹¹ Tradução da autora: Eu declaro guerra antes do fim universal/ As tropas da morte caçam cabeças para nós/Vitória underground/ ...Vitória/ Pela aliança real da vida escura/ O clã bizarro eterno/ Destruindo as fronteiras-exterminando as ilusões/ Queimando as mentiras-assassinando a fraqueza.

¹² Tradução da autora: Preso em um coração sangrando / A sensação cada vez mais forte / Mas você aprendeu / Você não pode conseguir / O ódio que flui / Dentro do seu sangue / Faz parte da sua vida / Por que você deve negar? / Exponha seu ódio / Induzido por religiosos de merda / E todas as convenções sociais / O perdão vem em primeiro lugar / Mostrando a outra face / Embora o desejo real / Te consome internamente / Para transformar esse ódio / Em uma arma para luta.

¹³ Tradução da autora: Tumor crescendo, espalhando veneno em todo seu corpo, destruindo seus pulmões em lenta decadência. Fazendo você expulsar o tecido danificado pelo seu nariz. O pulmão direito se foi, e tornou-se mais difícil, cansado e de mau humor. Você lentamente apodrece por dentro! / O tumor faz seu caminho de destruição e infecta o estômago. Você não pode comer. Você não pode viver com essa dor que queima dentro de você. Então, você vomita o seu estômago com sangue, a respiração começa a cheirar mal. Pessoas tem repulsa de você e você está sozinho com o seu medicamento de merda, mas você não tem nenhuma necessidade disto, você já está morto! Todo seu cabelo caiu de sua cabeça. / Não há regressão, você está sendo comido vivo. Suas entranhas estão condenadas, assim como você! Você não tem como escapar. Todos podem sentir nojo de seu mau cheiro. Você está defecando pus. A infecção está no ar. Sua força foi embora, e você não pode sequer levantar o braço, prostrou-se em uma cama podre. / Seu apartamento é agora o seu túmulo e sua vida está desaparecendo. Na verdade, você parece um zumbi sobre a cama, rodeada de sangue, urina, fezes, pus, moscas. Larvas começam a comer-lhe a pele cancerosa, que separa de sua carne fria. Suas unhas estão soltas, de seus dedos deformados. Você finalmente assiste à sua própria morte doente e lenta, e enjoado come seu próprio vômito pútrido.

Growing tumor spreading poison all over your body, destroying your lungs in slow decay. Making you to expel the damaged tissue by your nose. The right lung is gone, and it has become hard to older, tired and crabby. You slowly rot from inside!/ The tumor makes its path of destruction and infects your stomach. You can't eat. You can't live with this pain burning inside of you. So, you vomit your stomach out with blood, your breath starts to stench. People repulse you and you're alone with your fucking medicine but you have no need of it you're already dead! All your hair has fallen from your head./ There's no regression, you're being eaten alive. Your guts are condemned, so are you! You don't have how to escape. Everyone can smell disgusted to your stench. You're defecating pus. The infection is in the air. Your strength has gone away, and you can't even raise your arm, prostrated in a putrid bed./ Your apartment is now your tomb and your life is fading away. Indeed, you look like a zombie over the bed, rounded by blood, urine, feces, flies'n pus. Maggots start eating you cancerous skin, which separates from your cold flesh. Your nails are loose and fall from your deformed fingers. You finally watch to your own sick and slow death, and disgusted eats your own putrid vomit.

É forçoso admitir a extrema negatividade destas canções, negando qualquer intenção de torna-las servis à audição sóbria e responsável, politizada e conscienciosa. Sua apreciação pode ser entendida como impulsionadora de atos criminosos, mas estamos numa sociedade secularizada que se entende capaz de distinguir as práticas de suas representações. Nem mesmo é atributo exclusivo do fenômeno aqui analisado lançar maldições por meio da arte. Em suas *Notas do subsolo*, título bastante oportuno para uma comparação, Dostoiévsky já declarara: *O sofrimento é a única causa da consciência*. Infelicidade e conhecimento são produtos do sofrimento, disse o escritor russo através de mais um de seus amargos personagens em algum momento do século XIX. Esta talvez seja a lira do sofrimento a qual o *metal* é devedor, mas seu canto ora panfletário, ora pagão, e ainda surpreendentemente reflexivo – vide as letras abaixo – emana desejo de luta.

Blasfemador – À *Meia Noite Levarei Tua Alma* (Fortaleza-CE/2010)

Alienação

Está na hora da destruição/ Querem diminuir a população/ Pessoas querem matar/ Outras pensam apenas no poder/ Pessoas sem nenhuma noção/ Apoiando sua escravidão/ O sistema está pra dominar/ E você não sabe por que?/ Então desliga essa TV/ Não há para onde correr/ Suas vidas estão condenadas/ A humanidade está ameaçada/ E todos manipulados/ Aqui você vai encontrar a realidade/ E um mundo de horror.

Miasthenia – XVI (Brasília-DF/ 2000)

Rituais de Rebelião

Senhores do Fogo e da Terra/ Selando com a espada e o cálice este poema.../ Guardiões da Torre do Sul!!!/ Espíritos sombrios das florestas/ Nós

evocamos!!!/ As chamas permanecem acesas/ Evocando o centro do nosso ser/ Destruindo e purificando/ Pagã alquimia de nossos desejos.../ Murmúrios de séculos/ Rituais de Rebelião/ Envolto em feitiços sabáticos/ Visões de ancestrais paganismos/ Taqui Ongó!!! A dança da enfermidade/ Caminhando para a floresta/ Nós bebemos do cálice celebrando a Grande Deusa...Quilla!!!/ Rituais de Rebelião/ Purificando a Terra/ Rituais de Rebelião.

Clamus – *Frontière* (Fortaleza-CE/2009)

Abstratas Demandas

[...]/ Castelos de vidro abrigam jogadores e suas armas; em castelos de areia se tornam, no desvelo de suas mentiras! A adequação da miséria. Disfarce estético da própria imagem. Desenvoltura e eloquência. Confiança e alienação. Honras armadas e apertos de mão/ O jogo se faz entre sujeira e sorrisos/ A revolta e a luta contrastam com a indiferença. Falsa probidade, o desespero grita seus protestos, com indignação e segue em Luta por mais dignidade!

As imagens de horror que a lírica do *metal extremo* enuncia modelam o universo *headbanger* desde a estética das ilustrações das capas dos discos à composição da própria aparência dos apreciadores da música. Conquanto a repulsa à extravagância do tipo *poser* e a cultura *glam* dos anos 1980 – um visual andrógino feito de cosméticos para o cabelo, maquiagem e roupas femininas – sirva para demarcar o território do tipo *true*, isto não quer dizer que não há uma preocupação com a construção da aparência dos “reais”. A gramática *headbanger* inclui também um texto corporal que é produzido pelas camisetas pretas, pelas jaquetas e calças jeans ou de couro negro, pelos acessórios pontiagudos e maquiagens cadavéricas. É assim que, geralmente, os músicos aparecem nas contracapas ou encartes de seus discos. As ilustrações podem ser fotografias, desenhos ou pinturas inspiradas na estética das histórias em quadrinhos e no cinema de terror. Com o advento da infografia, muitas ilustrações são resultado da manipulação de imagens retiradas da internet.

As fotografias dos músicos não têm muito destaque na composição pictórica dos discos. Às vezes são fotos tiradas durante os shows quando os músicos são flagrados tocando, a exemplo das figuras 1, 2 e 4. Ou uma foto apenas, contendo os músicos reunidos em lugares como cemitérios, paisagens arborizadas e construções em ruínas (ver figura 3). Em produções mais elaboradas é possível ver os músicos em fotografias de estúdio contendo alguns efeitos visuais, caso da figura 8.

Susan Sontag (2004) atribui à fotografia uma tendência à estetização do sofrimento. Segundo ela, a câmera neutraliza a experiência devido a sua vocação

realista que confunde o olhar sobre o real, mimetizando o que é visto, mas anestesiando a visão da tragédia dada à exaustão no processo de reproduzir que a máquina opera. A autora acusa o culto da fotografia de consumismo estético, sua observação diz uma verdade: *ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto* (p.35).

Numa época em que as sociabilidades são experimentadas quase sempre através da reprodução imagética de nossas experiências, uma visita, um passeio, um acidente ou uma ida ao cinema se tornam facilmente capturáveis pela câmera dos compulsivos para decorar as páginas das redes sociais. Neste sentido, a postura fotográfica dos músicos *headbangers* em seus discos contraria a tendência à transparência, reforçando a ideia de ocultamento do *underground*. Os rostos são ocultados por cabelos e caretas (fig. 1 e 2), podem ser cortados nas fotos, escondidos pelos instrumentos musicais (fig. 4) ou deformados por maquiagens (fig. 8) e softwares.

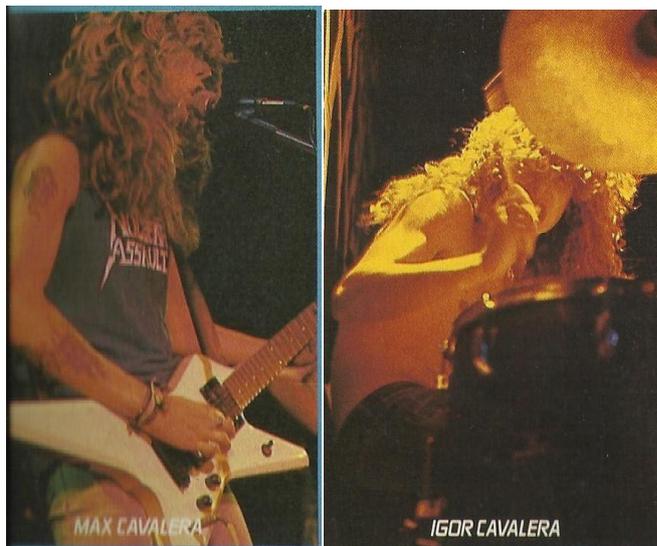


Figura 1

Contracapa do LP *Schizophrenia*, da banda brasileira Sepultura, 1987.

Fonte: Acervo pessoal.

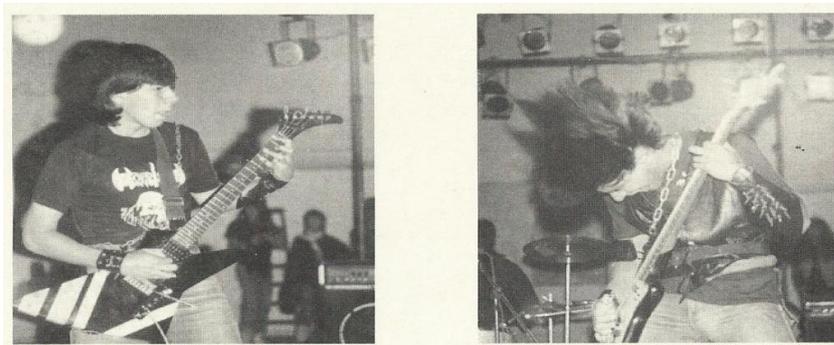


Figura 2

Contracapa do LP Compacto *Demonolatry*, da banda peruana Mortem, 1989.

Fonte: Acervo pessoal.

A legenda “Isto não é música. Isto é terror...” que acompanha a fotografia dos músicos abaixo, informa sobre o que esperar daqueles rostos que nos encaram sem identificar-lhes por nomes e sem discriminar-lhes as funções exercidas na banda.



Figura 3

Encarte do CD-demo *Covered in Decadence*, da banda Escarnium, 2009.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 4

Encarte do LP *Wicca*, da banda Mystifier, 1992.

Fonte: Acervo pessoal.

Com a produção pictórica, a estética do *metal extremo* versa por diversas linguagens sem descentrar o conteúdo maldito de sua arte. A presença do estilo figurativo das histórias em quadrinhos de realismo fantástico é marca registrada do modelo seguido na composição das capas dos discos. Nas figuras 5, 6 e 7 é possível visualizar estas influências. A primeira ilustração sintetiza a essência pagã da crítica religiosa do gênero *black metal*: Um Cristo sacrificado não em nome da humanidade, mas pela própria humanidade num ritual de adoração ao contra- deus cristão.



Figura 5

Capa do LP *Wicca*, da banda *Mystifier*, 1992.

Fonte: Acervo pessoal.

Abaixo, a aura fantástica compõe um pesadelo no qual se vê dos restos de um corpo feminino, o nascimento de uma criatura cuja forma demoníaca imita a dos sacerdotes.



Figura 6

Capa do CD (acima) *Baptized in Unholy Gore*, da banda Incrust, 2005.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 7

Capa do CD *A Meia Noite Levarei Tua Alma*, da banda cearense Blasfemador, 2010.

Fonte: Acervo pessoal.

No desenho cru da figura 7, novamente o corpo nu feminino em evidência, com um complemento visual indicado pelo véu da freira, sugere sexualidade e vitimização na barbárie provocada por *baphomets* trajados ao modo *black-thrasher*.



Figura 8

Encarte com a fotografia da vocalista e tecladista *Hécate*, da banda brasileira Miasthenia, no CD *Batalha Ritual*, 2004.

Fonte: Acervo pessoal.

Na figura 8, a mulher (no caso, uma integrante da banda) é representada não como objeto de dominação, mas como sujeito sedento e bestial, tal como os seres demoníacos das figuras anteriores. Assim como na oitava ilustração, recursos fotográficos foram utilizados nas composições abaixo. Na figura 9, a “fraternidade deathmetálica” (em referência às duas bandas presentes no disco) é representada sob um plano que centraliza o aperto de mãos em “chifre” – uma forma de congratulação – que segura um crucifixo invertido e tem ao fundo toda a parafernália que compõe o visual *headbanger*. A fotografia de um corpo masculino ensanguentado oferecendo um coração ao centro segue a proposta *gore/grind* da banda, na figura 10.



Figura 9

Capa do LP Compacto *...In Deathmetallic Brotherhood*, split das bandas Headhunter D.C. e Sanctfier (Bahia e Rio Grande do Norte respectivamente), 2005-2006.

Fonte: Acervo pessoal.

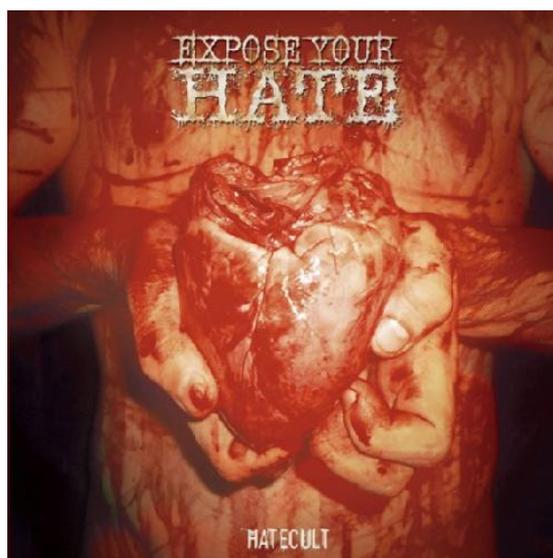


Figura 10

Capa do CD *Hatecult*, da banda potiguar Expose Your Hate, 2004.

Fonte: Acervo pessoal.

O corpo feminino aparece também na fotografia abaixo, mas com uma conotação diferente, filiada à temática *doom* da banda. A imagem pretende exprimir o conteúdo melancólico das letras das canções. O corpo feminino, coberto pelos cabelos e pelas vestes negras, aparece centralizado e tem como fundo uma paisagem natural colorida em tons de roxo. Não se trata de uma integrante da banda. Quis-se representar um ser desolado diante do mundo natural, “o caminho do lamento”.

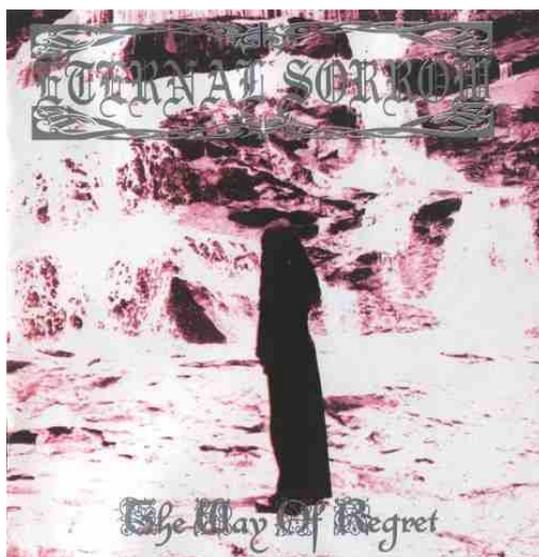


Figura 11

Capa do CD *The Way of Regret*, da banda paranaense Eternal Sorrow, 2007.

Fonte: Acervo pessoal.

A paródia com a obra *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, figura a capa reproduzida abaixo. É bastante comum as bandas “citarem” obras de arte clássicas na composição das capas dos discos.

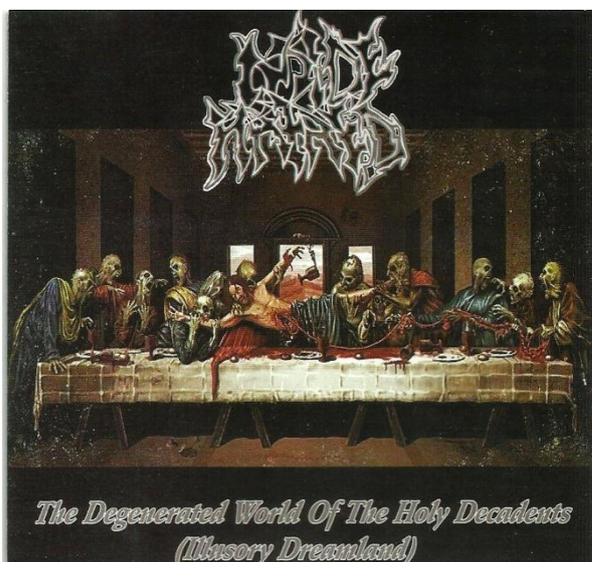


Figura 12

Capa do CD- *demo The Degenerated World Of The Holy Decadents*, da banda baiana Inside Hatred, 2007.

Fonte: Acervo pessoal.

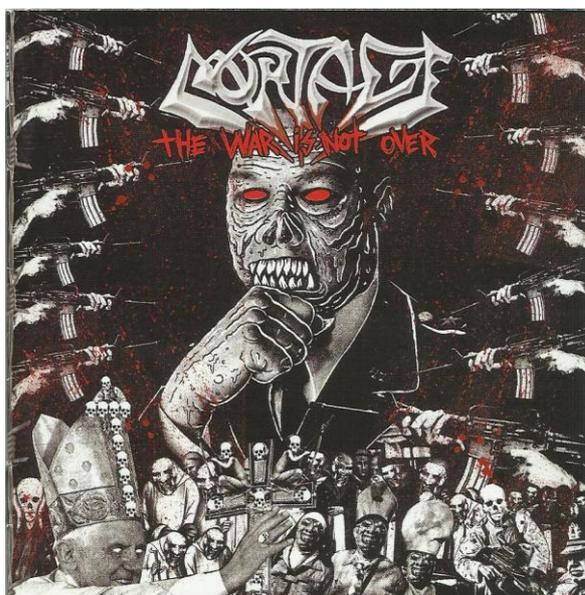


Figura 13

Capa do CD *The War Is Not Over*, da banda paulista Mortgage, 2010.

Fonte: Acervo pessoal.

Acima, o uso da colagem aproxima a uma estética *punk* e monta faces monstruosas sobre figuras do catolicismo. Metralhadoras são apontadas, no desenho, para um tipo masculino identificado pelo paletó e gravata.

Antes de reproduzir a variedade do possível dentro da estética do *metal extremo*, a seleção de letras, ilustrações de discos e fotografias de músicos dá visibilidade à cosmologia específica do universo pesquisado, operada numa dimensão poética. A lista de obras citadas é uma amostra representativa da produção estética *death, black, thrash e doom metal*, na medida em que corrobora os discursos transcritos no exercício etnográfico do capítulo anterior. A conexão, aqui estabelecida, entre o niilismo da visão de mundo evocada na lírica e no visual do *metal extremo* e o *hermetismo* como fundamento da produção *underground* manifesta uma análise da obra de arte para além do interesse na unidade de composição, considerando as condições de materialização e as contradições sociais de que é produto.

Uma análise, aqui denominada purificadora da arte, deste modo, se define pelo olhar acurado para a execução da obra e cego para as circunstâncias sociais de sua produção. John Berger (1999) critica o tipo de crítica de arte que mistifica a obra como aparência da realidade, cujo mérito é atribuído às habilidades técnicas manifestas na forma, em detrimento dos significados que apresenta como conteúdo. Esta “cultura sofisticada dos especialistas da arte” (p. 24), segundo Berger, promove um superdimensionamento de fatores como “quem encomendou a pintura, das querelas legais, a quem ela pertenceu, sua data provável, das famílias de seus proprietários” (idem), a serviço da comprovação das origens aristocráticas da obra mesmo em meio à era de sua “reprodução pictórica”.

Assim, toda a majestade da arte, na versão purificada da crítica sofisticada, seria mais uma decorrência da entronização do passado aristocrático que a financiou (medida de valor de mercado no presente), do que da reflexividade sobre o passado, oferecida para o presente. A análise de Berger é sobre a relação de continuidade entre a pintura a óleo clássica da Europa e as imagens publicitárias que seguem o padrão mundial na contemporaneidade. Berger aponta que a crítica sofisticada tende a promover a fruição da obra de arte enquanto apreciação de uma relíquia dos tempos, de algo que petrifica o passado, que sua beleza repousa na sua qualidade de ser imagem original porque originada no passado.

A contradição que o autor encara, no entanto, é que os testemunhos que as obras consagradas pela história da arte relatam são ocultados pelo olhar da crítica sofisticada, pois ela prescreve a emoção da fruição como um ato de contemplação do passado, sem realçar os sentidos para a realidade presente. De outro modo, a prescrição da audição que acompanha tanto as resenhas de discos quanto as entrevistas com as bandas, citadas no primeiro capítulo, assume o mesmo tom corrosivo que o complexo lírico-imagético do *metal extremo*. É que não se trata de uma cultura sofisticada, nos termos de Berger, cuja crítica esteja ocupada em retirar de suas análises estéticas aquelas “impurezas” semânticas de impacto social, acurando o olhar apenas para os aspectos formais da composição.

No contexto contemporâneo da “reprodução pictórica”, as observações de John Berger constataam a perda da autoridade da arte como fato decorrente da cisão entre imagem e significado, como autonomização da imagem – “uma linguagem de imagens” (p.35) usada como recurso para atender aos diversos objetivos dos portadores da imagem – associada ao depauperamento do significado concebido pelo autor da obra.

Contra a abordagem esotérica de alguns especialistas, Berger defende uma abordagem total que relacione as informações sobre a experimentação estética ao conhecimento sobre a experiência social. Isto é indicado pelo autor como meio de recuperação da “autoridade” da obra, diante da bipartição entre imagem e significado provocada pela instantaneidade do processo de reprodução pictórica.

Neste sentido, este trabalho tenta apreender o radicalismo dos atores pesquisados como fenômeno de resistência grupal engajada na conservação desta autoridade da semântica, de que fala Berger, contra a versatilidade dos usos da imagética do *metal extremo*. A disseminação *underground* (circunscrita aos *zines*, *distros* e *shows*) da música *metal extremo* não só expõe, como exalta, quão impura é a arte do *necrounderground* (como se referem os adeptos do *death*), ou a arte negra do *black metal*. Contudo, nunca é demais lembrar que este engajamento grupal se lança muito além das fronteiras entre a poesia e a música numa canção, ou entre as imagens e os significados numa obra. Os esforços para conservar o que Berger chama de autoridade da arte, no *metal*, transcende a própria arte em nome de um compromisso maior que a fidelidade à obra em si: converter a hostilidade do sentimento emanado pelas obras em hostilidade à integração da cultura ao mercado.

2.3 E a cultura *metal extremo underground* religa o que a divisão do trabalho separa como pura arte.

A enunciação trazida no título acima incorre num sério contrassenso. Ela recusa à divisão do trabalho a capacidade gregária que o fundador da Sociologia lhe concedera. A afirmação perde ainda mais sentido quando têm em conta as *simultaneidades* – nos termos de José M. Wisnik (1989) – que marcam o estado atual da cultura, operando sentidos cambiantes através do mercado enquanto centro de hibridização. Sobretudo, o mercado parece ser o único *locus* de enlaçamento possível ante a natureza fragmentária da sociedade contemporânea. Ainda, segundo Wisnik, o mercado cultural apresenta uma fusão das *escalas musicais* na qual se percebe um “processo de desagregação geral do sentido”. A ótica do autor enfatiza as singularidades que mapeiam a história cultural dos sons e dos ruídos, nas ditas músicas *modal, tonal e pós-tonal*. Suas inferências sobre a indiferenciação entre o som e o ruído, o tom e o pulso, na escuta da música contemporânea revelam uma polarização, muito mais que uma conjunção, entre “a música que convida à ‘dança do intelecto’ e a música que se limita à ‘dança hipnótica dos quadris’.” (p. 209). A partir desta dupla constatação de Wisnik, que existe uma arte para o “espírito” e outra funcional para o corpo, tentarei investigar o cerne da separação entre arte, sendo matéria de reflexão e deleite estético, e cultura, algo a ser definido.

Para desenvolver a compreensão dos conceitos de arte e de cultura, aqui eleitos como representações capazes de traduzir os ataques que o tipo *true* investe contra o *poser* para uma linguagem sócio antropológica, julga-se necessário recorrer a algumas formulações do pensamento social clássico para fundamentar o tipo de distinção que se quer empreender. Pensar a arte como instância à parte envolve uma compreensão histórica de sua existência social. Esta é a matéria do ensaio *Fragmentos da Modernidade*, de Benedito Nunes (1993).

No artigo, o autor explana sobre as três etapas em que estaria dividida a história moderna da arte, partindo da dissolução da arte romântica (“a última forma de concreção sensível do conteúdo” (p. 71)) – a partir da Estética de Hegel, leitura a qual teria estabelecido o atavismo da concepção idealista sobre a arte como sendo elemento

coesivo, bem como o descabimento da figura do artista romântico (foco da subjetividade livre) perante as exigências de reflexividade que o século XIX reivindicou da arte em meio à vigência da Estética, “enquanto lógica da sensibilidade e da imaginação, complementada pelo exercício da crítica literária e artística”. (p. 72)

A vigência da Estética, então, teria resultado do deslocamento do status mágico da arte encadeado pelo processo de secularização da *ratio* moderna. Assim, o conteúdo mágico dado na forma da experiência coletiva em função do ritual religioso, teria sido decomposto da arte com a progressão do *desencantamento* do mundo. Citando Hegel, Nunes explica:

“O pensamento e a reflexão sobrepujaram a arte do Belo”. Faltaria à arte, despojada de seu verdadeiro conteúdo, que dela fazia um permanente serviço do divino ou do sagrado, aquele poder de agregação e de figuração que lhe permitia manifestar uma ideia coesiva. O progresso era um processo de secularização, e a secularização, com o conseqüente desencantamento do mundo, o curso da *ratio produtiva* moderna, que contribuiria para isolar o Belo das atividades práticas e neutralizar a coesividade da ideia, enquanto *sensus communis*, sentido de avaliação comum, agregativo, de uma comunidade. (NUNES, 1993, p.72-73)

Seria este o contexto em que teria surgido o que o autor citado designa por *cultura estética*. Cultivada como culto da reflexividade produzida pela arte em si, e por uma comunidade de gênios, os artistas como grupo exclusivo da sociedade, a cultura estética se definiria pela “falta de coesão orgânica entre arte e cultura e de ligação prática entre artista e sociedade” (p. 74). Deste modo, a realocação da arte na sociedade moderna operada pela cultura estética segmentou o lugar do Belo como adendo da Educação, ou por assim dizer, do projeto civilizador. Segundo Nunes, as demais etapas pelas quais a história moderna da arte se desdobra são movimentos que expressaram a crise do Eu romântico e da subjetividade lírica.

O autor observa no ideal de educação estética do século XIX, um impulso para reparar uma carência interna da cultura na sociedade burguesa cujo plano religioso e artístico cederam lugar ao ciclo da economia de mercado – dimensão que marginalizou as atividades não-utilitárias, sem direta relação com os fins de produção rentável. Neste sentido, o processo de autonomização da arte pode ser indicado pela sua força dissociativa do mercado, enquanto recusa crítica dos artistas, e que produzira seu isolamento como excedente do trabalho socialmente útil, elemento supérfluo da

sociedade enquanto categoria sofisticada da vida social, ao alcance de poucos e estranho ao povo. De outro modo, o processo de autonomização pensado à luz do conceito de *espetáculo* (Debord, 1997) nada mais é que o próprio aniquilamento da arte enquanto práxis histórica. A incomunicabilidade das vanguardas artísticas, segundo Debord, é a tradução da dissolução da arte em vista da tendência que assume em mudar constantemente as formas de representação sem com isso expressar uma mudança possível para o mundo. Diz o autor:

A arte, que é essa linguagem comum da inação social desde que se constitui como arte independente no sentido moderno, quando emerge de seu primeiro universo religioso e se torna produção individual de obras separadas, conhece, como caso particular, o movimento que domina a história do conjunto da cultura separada. Sua afirmação independente é o começo de sua dissolução. (DEBORD, 1997, p.122)

Para Debord, o status de independência da arte é sua condição histórica de existência na sociedade espetacular, sendo um desdobramento da “proletarização do mundo” enquanto alienação que separa imagem e realidade, representação e *práxis*. A autonomia, então, é problematizada como uma relação social defectiva uma vez desvelada a determinação ideológica que atua como mascaramento do vivido.

No seio desta linha de pensamento, a Teoria Crítica, através de nomes como Lukács, Adorno e Marcuse, também problematizou a autonomização da arte. No artigo *A diáde subjetividade/ objetividade na arte*, Câmara e Silva (2010) discutem as perspectivas críticas dos autores clássicos para a compreensão do labor artístico enquanto produção reconciliadora do particular com o universal. O processo de fragmentação que Nunes responsabiliza pela secularização da arte, pode ser repensado com a noção de indivíduo forjada na Teoria Crítica. Nesta, o sujeito é vinculado ao objeto por uma relação de materialidade dada pela organização social e pela sua condição de classe.

A autonomia é aparência forjada na fetichização do trabalho artístico, tornado obra de um dom natural, talento como predisposição, que oculta relações construídas na obra cuja verdade expressa como fundamento “exatamente a captação de um objeto na sua plenitude por um sujeito organizador dessa objetividade extraída do mundo” (p. 4). A dialética lukacsiana do labor artístico, segundo Câmara e Silva, enfatizou a reciprocidade da produção artística do sujeito com o universal. E esta é a relação heterônoma implícita no conceito de *mimese* que Lukács exige à arte. Eis o ponto de

afastamento entre Adorno e Lukács, como mostra o citado artigo. A autonomia da arte não só não é negada por Adorno, mas é um imperativo de emancipação do mundo burguês na medida em que expressa uma *mimese* dissonante, capaz de transfigurar a identidade entre sujeito e objeto na produção artística – numa dialética que não redunde numa autonomia de um fim em si, segmentado como pura arte, mas uma autonomia transcendente em relação às condições objetivas de opressão do sujeito.

O artigo de Câmara e Silva prossegue com a aproximação das ideias de Marcuse às categorias hegelianas de reconciliação do sujeito com a totalidade, algo afirmado como positividade utópica a despeito de sua imaterialização no mundo contemporâneo da sociedade de mercado. E este é o fosso no qual o pessimismo dos teóricos da *Indústria Cultural* se torna fecundo para a discussão da autonomia da arte.

A fórmula da autonomia legada por Adorno pareceu associar transfiguração à liberdade e, em contraponto, a docilidade da arte como compromisso com o mercado. Uma fórmula que se apresenta nos conceitos de *audição regressiva* e de *indústria cultural*. Estes conceitos estão carregados de uma denúncia legítima contra o cinismo da defesa da ampliação do mercado artístico como sendo uma democratização da cultura. Em certa medida, poderiam ser tomados como referências epistemológicas incorporadas nos discursos radicais dos atores pesquisados. Mas o interesse aqui não é confirmar uma identificação entre a crítica filosófica e o combate amador da cultura *headbanger*. Os conceitos do frankfurtiano citado interessam na medida em que representam o contexto da arte na época de sua reprodução industrial, produzida e consumida como linha de montagem, implicando uma divisão social do trabalho cumprida à imagem e semelhança da indústria capitalista, vide o quarto ensaio que compõe a *Dialética do Esclarecimento* (1985).

Adorno introduz logo no início de *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* uma distinção elementar entre a natureza dialógica da música – “manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento” (1999, p.65) – e sua forma corrompida pelos mecanismos da moda para a modelação do gosto. Com este artigo, Adorno revela a destituição do valor artístico da música pelo seu valor de mercado, determinado pelo índice quantitativo de sua audiência, com a preponderância da coação coletiva sobre o gosto pessoal e sem o espírito “profanador” que o autor reconhece na “grande música”, capaz de transgredir a relação de obediência.

Assim, na cultura musical para o entretenimento, o encantamento essencial da música (sua força coesiva) se prestaria à indução do sucesso certo.

Por isso, Adorno percebe na dissonância a força da negação contra a pseudo harmonização do gosto massivo, ela é força emancipadora porque liberta a arte de sua aparência harmônica e integrada na medida em que expressa estranhamento, e não necessariamente isolamento. Uma leitura complementar à crítica adorniana, *O Princípio Esperança* de Ernst Bloch (2005), consegue vislumbrar outro destino para resguardar à arte sua natureza dialógica diante do mundo. Para Bloch, a transfiguração que a arte, enquanto *fantasia autêntica* faz do mundo não é senão a sua forma de conhecer o mundo porque dotada de previsão do vir a ser. Sendo pré- aparência do real vindouro, a arte como transfiguração do mundo é, então, pensada como uma experiência simultânea de conhecimento e desejo.

Assim, como substrato da Teoria Crítica para uma formulação da autonomia da arte, tem-se a afirmação de sua função reflexiva para a emancipação do pensamento mediada pelo desejo de “profanar” o mundo. Contraposição da concepção purificadora da arte, que isola o Belo de sua significação social enquanto o integra como pura aparência de mercadoria, os princípios de dissonância e de *fantasia autêntica* qualificam a produção artística como *práxis* no mundo social, antes que uma habilidade cooptada pelo mundo técnico-profissional.

Tão clássico quanto o legado da Teoria Crítica para a análise da cultura, a refutação de Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1998) contra o que acusa de crítica aristocrática da cultura de massas salienta alguns pontos necessários para a compreensão da autonomia da arte, ou melhor, para a negação desta autonomia. O elemento central que norteia a análise de Eco, tomado como fato histórico, é o acesso das classes subalternas à fruição dos bens culturais. Na avaliação de Eco, este fato é dotado de uma capacidade totalizante de absorver os dois polos que se confrontam na negação e legitimação do atrelamento da arte ao mundo dos negócios. O que produz uma visão irreversível sobre a capacidade de emancipação da arte em vista das condições técnicas de reprodução de bens culturais. Como distinção possível, Eco admite apenas entre as “modalidades frutivas”, que na sociedade industrial estão potencialmente ao alcance de todos, dada a disponibilização genérica dos bens culturais

ofertados ao consumo. E a cooptação da arte pelo mercado naturaliza sua condição dependente, tanto na forma da legitimação, quanto da negação desta condição.

Enfim, a questão suscitada neste trabalho é verificar na condição histórica que a arte assume na contemporaneidade qual a prevalência de seu estado de autonomia, se subjacente a sua tendência transfiguradora no plano estético (sendo objeto de reflexão crítica que transcende a opressão), ou se relativa a seu isolamento prático, como segmento à parte da economia de mercado que termina por desaguar em sua “inutilidade pública”. De outro modo, a feição de autonomia promovida pela fetichização da obra de arte como aparência autônoma – adorno para espíritos educados em ocasiões sofisticadas e extraordinárias da vida social – complementa a galeria de postos nos quais a arte se cristaliza na vigência de seu cultivo moderno.

Se a segunda proposição, sobre o isolamento prático que faz da arte um *campo* específico – no sentido que Bourdieu (2009) deu ao conceito, como sendo um sistema de relações de poder cujos meios de diferenciação social provém de distinções simbólicas – indica com maior realismo sua condição de autonomia, então o exame da natureza deste isolamento tem o seu lugar. O significado de *campo* na sociologia de Bourdieu expressa a existência conflitiva entre as instâncias de poder social, em vistas de uma sociedade cujo poder foi historicamente parcelado em dimensões separadas tais como a religião, a política e a economia, numa disputa por autonomia. Na introdução de *O Mercado de Bens Simbólicos*, o autor articula a constituição do campo intelectual/artístico como uma espécie de contra campo das instâncias política, econômica e religiosa:

[...] à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondentes, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição cultural e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo. (BOURDIEU, 2009, p.99)

A autonomia do campo artístico- cultural, segundo Bourdieu, é correlata à formação de uma categoria social distinta que posiciona os artistas e os intelectuais

como profissionais, como portadores de conhecimentos especiais, ou especializados, que os habilitam a legislar regras próprias no âmbito simbólico da sociedade. Deste modo, a autonomia da arte é indissociável dos progressos da divisão do trabalho social. E a cisão que a arte sofre com a duplicação de seu valor entre, de um lado, a mensuração mercantil e, de outro, a intensidade de reflexividade, é uma demonstração da lógica do processo de autonomização, nos termos de Bourdieu. Como afirma o autor, a noção de arte pura é produto de sua bipartição entre mercadoria (*campo da indústria cultural*) e significação (*campo de produção erudita*), gerada pela especialização da produção simbólica que, por sua vez, supõe uma submissão às leis do mercado (simbólico). Sem significar imediatamente na heteronomia da arte para com as determinações materiais, Bourdieu apenas pontua em suas condições de autonomia o modo pelo qual reitera a estrutura de mercado.

A pureza da arte, então, como algo dotada de autonomia porque circunscrita a um *campo* exclusivo, seria condicionada por instâncias de consagração ocupadas em instituir suas regras de funcionamento. Em *As regras da arte* (1996), Bourdieu identifica na origem do campo artístico, no caso literário, um elemento chave para a composição particular do tipo artista, a boemia – uma espécie de evolução dos “conspiradores profissionais”, expressão de Marx citada por Walter Benjamin (1989) para fazer uma alegoria ao poeta Baudelaire, a quem acusou de “provocador metafísico” ao detectar o furo tautológico de sua poesia revolucionária: a ausência do para quê. Forjadas no seio mesmo da categoria boêmia, Bourdieu indica o surgimento da arte de vanguarda, enquanto fonte de expressão iconoclasta contra as demais instâncias de poder, na França do século XIX como sendo *a invenção de uma arte de viver*. Assim, o campo artístico teria sua autonomia fundada a partir dos movimentos de vanguarda que, combinando a crítica dos valores à recusa dúbia a uma inserção mercadológica de sua arte maldita e experimental, criou meios de legitimação próprios sem prescindir de padrões instituídos por instâncias exógenas, tais como o Estado e o mercado.

As referências negadas com a invenção da autonomia pela arte de vanguarda, no século XIX, foram exatamente aquelas comprometidas por uma relação de heteronomia com instituições políticas e econômicas. Assim, a arte das oficinas, dos grandes autores e pintores dependentes do Estado e do mecenato, cujo produto artístico estava envolto por uma percepção social que lhe conferia caráter decorativo e funcional, teria sido a inspiração para a formulação da arte de vanguarda como arte pura porque desprendida

das demandas que reclamavam utilidade. Decerto que houvera um forte conteúdo combativo na origem da vanguarda em relação à crítica contra o tipo burguês. Mas a maturação da arte em seu estado puro se deu na justa medida da potência da forma estética sobre o conteúdo ético. De modo que a conversão do tipo artista em estilo de vida seja representada muito mais pela estetização da vida, como cultura sofisticada e glamourosa, do que pela transformação da vida pela arte. Nos termos de Bourdieu, “o estetismo levado ao seu limite tende para uma espécie de neutralismo moral, que não está longe de um niilismo ético.” (1996, p.130).

A avaliação do conceito de arte pura, que aqui se concentra para analisar a produção musical, lírica e visual do *metal extremo*, então, indica a dimensão na qual se dá sua negação pela cultura *headbanger underground*. O termo cultura, neste caso, parece atender melhor à nomeação do fenômeno que apresenta uma relação de afinidade grupal mediada pela apreciação estético-musical (gosto artístico) que se estende ao compartilhamento de um discurso cosmológico (o niilismo lírico) e de uma lógica de reprodução cultural (o *hermetismo* da circulação). A carga semântica que possui o conceito de cultura lhe provoca certa vagueza de sentido, mas a conotação de totalidade que exprime (enquanto síntese de elementos simbólicos e materiais da vida social) torna-lhe mais adequada à compreensão do universo *underground* do *metal extremo*. Assim, talvez seja em algum lugar entre as concepções de Mauss e de Gramsci que um conceito de cultura possa emergir para representar a inclinação um tanto holística do processo de mobilização aqui pesquisado.

Pensar a cultura à luz do conceito de *homem total*, de Marcel Mauss (2003), é refletir sobre sua definição como síntese do amálgama social. Sua teoria do *homem total* responde à necessidade de abordar as relações que existem entre os diversos “compartimentos” da mentalidade e das que existem entre estes compartimentos (produzidos pela ideia de homem civilizado) e as funções orgânicas – salienta sua natureza coesiva tanto como força gregária quanto como elo entre as dimensões da vida social e individual. Este significado é perceptível também no conceito de *hegemonia* de Gramsci, segundo Gruppi (1978). A concepção gramsciana de cultura revolucionária prescinde da formação de uma consciência de classe capaz de conectar sua luta particular à de outras forças sociais, implicando em sua visão universalista. Assim, sua noção de hegemonia ultrapassa o político por ter sido concebida, também, como fato cultural, moral, concepção de mundo, modo de sentir e de agir. Eis o sentido de cultura

que aqui se pretende aplicar para a compreensão do *metal extremo underground*: como sendo um fenômeno marcado pela utopia de holismo vivificada na combinação entre sua produção estética, sua visão de mundo, seu estilo de vida e seu modo de produção, circulação e consumo.

A apreensão do universo *underground* do *metal extremo* a partir das concepções apresentadas para a definição de cultura, como totalidade e síntese, não deve, entretanto, mitificar suas formas de manifestação (na música, na lírica, no visual, no discurso crítico, na circulação subterrânea) enquanto realidade harmônica. A cena *metal* está longe de representar um espaço comunitário promotor da união amigável entre *headbangers*. A convivência na cena *metal* de Salvador, campo desta pesquisa, está mais próxima de uma arena figurada pela relação *estabelecidos* e *outsiders* (Elias/ Scotson, 2000). As manifestações de agressividade que permeiam as performances públicas dos *headbangers*, durante os shows quando estão na roda a “bater cabeça” e nas constantes discussões para reafirmação do radicalismo no gosto pessoal, dificultam a percepção de princípios de alteridade em relação aos públicos de gêneros musicais mais populares, bem como entre os próprios membros da cena.

A intolerância marca os discursos extremistas transcritos no primeiro capítulo e as letras das canções citadas acima. Portanto, o conflito prepondera sobre a harmonia nesta espécie de cultura *underground* do *metal extremo*. Os aspectos figuracionais, enquanto indicadores dos diferenciais de poder- prestígio, do grupo revelam um processo de estigmatização acionado como demarcação da superioridade de uma parte em relação a outra. O estigma *poser*, assim entendido devido ao significado depreciativo que possui, na gramática *headbanger* é arbitrado pelos mais velhos da cena quando querem se dirigir aos que ainda não tiveram tempo de pertencer ao seu seletivo grupo de convivência. O prestígio de um jovem perante os “das antigas” depende primeiramente de demonstrações de informação musical: ao vestir uma camiseta de determinada banda, ao reconhecer uma canção clássica do *underground* executada num *cover*, ao citar álbuns legitimados como de grande relevância para o *metal* em sua coleção, o jovem desconhecido vai sendo lido como um texto pelo grupo veterano. Mas a interpretação desse texto nem sempre depende apenas do cumprimento rigoroso das regras comportamentais do grupo.

É aí que as relações de poder se inscrevem para demarcar posições privilegiadas na cena. Privilégios que consistem muitas vezes na suspensão da regra básica “apoie o underground”, no caso de bandas antigas, deixando de organizar e de ir a shows da cena local, praticando a cobrança de cachê, exigindo gratuidade na entrada dos shows, bem como outras atitudes tomadas como “estrelismo” pelos *headbangers* avessos a essa relação. Geralmente, são as bandas mais jovens que estão na mobilização da cena, organizando os shows para poder tocar. Assim, a luta conclamada na mobilização da cena envolve, em paralelo, uma disputa por tornar-se e manter-se estabelecido como *headbanger* real e contra a realidade *outsider* figurada como *poser* – representação de não pertencimento.

A categoria *poser* no *metal*, tal como o *outsider* do estudo de Elias e Scotson em Winston Parva, denota a exclusão de um grupo cuja “inferioridade” decorre de uma limitação moral, de modo que a distinção seja muito mais uma variação de ordem simbólica do que material. A superioridade que o tipo *true* quer encarnar para depreciar o *poser* se sustenta na crença do cumprimento de certas regras grupais como meio de reconhecimento identitário. Assim, ser superior é ser reconhecido como *headbanger* porque isto o torna distinto, de modo que a distinção produzida pelo pertencimento ao grupo implique na discriminação dos indiscriminados, dos que não pertencem ao seu grupo. Contudo, é possível visualizar a condição *outsider* dentro do próprio grupo *estabelecido*, pois há uma disputa interna entre os mais antigos e os mais jovens membros da cena, assim como na posição marginal que a cultura *metal extremo underground* ocupa perante a imagem estigmatizada de Salvador como “capital do *axé*”. É neste ponto que se torna possível uma leitura do radicalismo que o tipo *true* representa, na qual o recalque incrustado no etnocentrismo do *metal* possa refratar na rebeldia contra o mundo estabelecido da mercantilização da cultura.

2.4 O fundamentalismo identitário no contexto da hibridização cultural.

A alienação do *metal* de seu universo *underground* tende a ser materializada com a adesão dos músicos às formas de produção cultural protagonizadas por meios institucionalizados, tais como o Estado e o mercado. A arte na sociedade moderna

capitalista assume a forma alienada da produção intelectual/ cultural, tomada como algo separado de implicações cosmológicas e que vela as relações de produção que lhe materializam, um carácter fetichista oriundo de concepções idealistas que definiram a arte como aquilo que é aprazível, que adorna a vida. Neste sentido, *metal* arte vem a ser o mesmo que o *metal* em sua forma mercadoria, porque a categoria arte como elemento puro que se justapõe às outras dimensões separadas na *ratio* moderna, é apenas a identificação que se dá para os produtos mercadológicos (mercado como o elo mediador das partes separadas) consumidos para satisfação estética.

Desta forma, o momento em que a cultura *metal* se converte em pura arte coincide com sua alienação pela divisão do trabalho (quando a condição de músico se profissionaliza, sendo um produto da segmentação entre o labor artístico, a materialização da produção e o consumo cultural) e pelo esvaziamento do sentido maldito da música tomado como representação separada de uma prática contestadora. Portanto, sob o carácter fundamentalista do discurso de tipo *true* para a conservação de determinadas regras do *metal extremo underground*, como sendo uma identidade *purificada* contra o *hibridismo* e o *sincretismo* “pós- modernos” – nos termos de Stuart Hall (2006) – é possível detectar a sustentação das práticas e das críticas “profanadoras” que atingem as hegemonias da lógica de mercado e do ideal moral cristão.

A natureza fundível que as formas de expressão e de identificação culturais assumem no contexto da cultura contemporânea – aqui pensada a partir de Harvey (2009), Hall (2006), Canclini (2008), Bauman (2008) e Maffesoli (2005) – é correlata ao processo de incorporação instantânea destas mesmas formas ao ciclo produtivo do regime de acumulação. O estado polarizado, redutível às funções de produtor e consumidor, no qual a cultura é apresentada como um mercado multipolarizado, nas condições do capital transnacional, permite um tipo de apropriação dos bens culturais que tende a separar da sua funcionalidade para o lazer o potencial reflexivo que contém.

O carácter plural das identidades culturais que se alimenta desta multipolarização é concebido como algo positivo por autores como Hall, Canclini e Maffesoli. Em *A Sombra de Dioniso* (2005), Maffesoli consagra a hibridização cultural, cunhada de *orgiástica*, não como uma particularidade histórica da sociedade atual, mas como um impulso marginal de sociabilidade, ou melhor, *socialidade* orientada pela inversão do *produtivismo* econômico. Para o autor, fatores como a “relativização da moral do

trabalho, a acentuação do corpo, a errância polimorfa, o desengajamento ideológico, os agrupamentos pontuais de consumo, as redes de trocas amorosas, a importância da roupa e dos cosméticos” (p.151) ajudam a indicar uma ordem *confusional*, na qual uma sociabilidade improdutiva prescinde da transgressão de fronteiras. Mas a transgressão a que se refere Maffesoli é *confusão* num sentido gregário, que engloba as partes opostas num todo indefinido. Em suas palavras: “A transgressão, até mesmo a oposição, perde interesse, pois a contestação [...] permanece no mesmo espaço daquilo a que nos opomos.” (p.13). Não obstante seu romantismo quanto às determinações da lógica produtiva que recaem sobre as manifestações orgiásticas de sociabilidade – cujo maior exemplo seria a orgia espetacular dos mega festivais de rock – o autor consegue retratar a natureza (con)fundível da sociedade contemporânea.

Com Hall, a positividade do pluralismo no processo que define como *identificação* (formação contínua do Eu a partir da absorção do que é exterior) se revela com o descentramento da concepção cartesiana de sujeito. Assim, antes de reiterar na modernidade tardia a questão da crise da identidade, Hall crê numa superação da ideia de sujeito dividido do racionalismo moderno. Esta superação é colocada pelo autor como uma desestabilização do sujeito frente aos múltiplos canais de *identificação* cruzados na cultura do *pós-modernismo*. Hall acolhe o descentramento como um fenômeno produzido no contexto da sociedade globalizada que tensiona o “global” e o “local” na transformação das identidades.

Contudo, pensar a desestabilização do sujeito pelas novas identidades, nas condições da modernidade tardia, impõe algumas considerações acerca de suas relações com a proeminência do consumo na sociedade contemporânea. Em *Vida Para Consumo* (2008), Bauman interpreta a questão da liberação do sujeito de suas amarras sócio culturais como uma liberdade reduzida à escolha do que consumir. Deste modo, a condição de consumidor no *mundo líquido-moderno* – que seria a forma fetichizada da subjetividade enquanto mascaramento do processo de objetificação do sujeito em sua condição consumidor-mercadoria – é uma representação sintética que nivela o pluralismo identitário como um acúmulo de mercadorias-símbolos na composição da subjetividade. A ideia do autor é tomar o perfil plural das novas identidades como resultado das investidas pessoais em sua própria composição como mercadoria, o ecletismo identitário, que desvaloriza a durabilidade, seria um requisito para a adequação do sujeito ao caráter transitório da mercadoria. Assim, a subjetividade

descentrada seria produto da ampliação das possibilidades para o consumo e a sensação de soberania individual que se experimenta na condição de consumidor, um encobrimento de sua objetificação como mercadoria. Nas palavras de Bauman:

A vida do consumidor, a vida de consumo, não se refere à aquisição e posse. Tampouco tem a ver com se livrar do que foi adquirido anteontem e exibido com orgulho no dia seguinte. Refere-se, em vez disso, principalmente e acima de tudo, a *estar em movimento*. (2008, p.126)

Mas este movimento de que fala Bauman nada teria a ver com uma mobilização transcendente por qual passariam as identidades ditas fluidas diante de sua capacidade de incorporar símbolos. Para quem “a síndrome consumista degradou a duração e elevou a efemeridade” (p.111), o movimento que caracteriza os contatos instantâneos e sem esforço da *cultura consumista* não implica em transcendência num sentido temporal. O autor observa uma suspensão da comunicação entre passado, presente e futuro com a ausência de pertença identitária precedente às experiências culturais figuradas no consumo momentâneo do lazer puro, bem como o caráter descartável destas experiências para a elaboração das identidades. Assim, a percepção de Bauman infere uma dissociação entre a absorção das imagens-símbolos apresentadas como “tendência de estilo” (as modas de gosto e comportamento) e a encarnação destes símbolos (cujos significados podem ser legitimadores ou contestadores da ordem social) na conduta social. As (auto)representações, então, teriam se descolado das práticas na cultura contemporânea. E cito Bauman, novamente:

[...] é essa fragilidade e essa disponibilidade aparentemente cômoda de identidades individuais e vínculos inter-humanos que são apresentadas na cultura contemporânea como a substância da liberdade individual. Uma escolha que essa liberdade não iria reconhecer, garantir ou permitir é a decisão (ou mesmo capacidade) de continuar se apegando à identidade já construída, ou seja, ao tipo de atividade que também pressupõe, e necessariamente exige, a preservação e proteção da rede social na qual a identidade se baseia ao mesmo tempo em que a reproduz ativamente. (2008, p.136)

Neste sentido, o *metal extremo underground* antepõe o modelo de consumo cultural circunscrito à absorção pura de imagens (estéticas) em detrimento de seus significados e implicações práticas, tanto na conduta moral-religiosa (*ethos*), quanto na forma de materialização da cultura. Portanto, o tripé que sustenta a conservação da identidade *true* do *metal* – a diátribe estética, a ética iconoclasta e a circulação hermética – altera aquilo que é atribuído por Bauman às identidades “consumíveis”,

porque fundamentado na conjunção entre as representações e as práticas, do mesmo modo que se realiza a partir da fusão entre os polos da produção e do consumo.

Mas talvez a condição de consumidor não refira somente uma posição de passividade no processo de produção. A imobilidade que caracterizaria o consumidor, sendo um sujeito que contempla o fluxo objetivamente acelerado das mercadorias, pode ser problematizada a partir das proposições de Canclini:

Uma teoria mais complexa sobre a interação entre produtores e consumidores, entre emissores e receptores, tal como a desenvolvem algumas correntes da antropologia e da sociologia urbana, revela que no consumo se manifesta também uma *racionalidade sociopolítica interativa*. Quando vemos a proliferação de objetos e de marcas, de redes de comunicação e de acesso ao consumo da perspectiva dos movimentos de consumidores e de suas demandas, percebemos que as regras – móveis – da distinção entre os grupos, da expansão educacional e das inovações tecnológicas e da moda intervêm nestes processos. (CANCLINI, 2008, p.61)

Para o autor citado, o consumo cultural é positivo porque (re)configura uma dimensão da cidadania na medida em que garante formas de participação na vida pública, ainda que regidas pela dinâmica do mercado. Ele questiona, com isso, as acusações apocalípticas sobre os objetos de consumo como sendo produtos de uma contemplação espetacular. E propõe a avaliação destes objetos enquanto produtos dos pensamentos e das escolhas que revelam algum sentido social. Com isso, tem-se uma perspectiva sobre o mercado como *locus* de interações socioculturais mais complexas do que a simples troca de mercadorias. Em vez de uma simples posse individual de objetos isolados, o consumo é então apresentado por Canclini como apropriação coletiva que inclui relações de solidariedade e distinção, constituindo uma possibilidade de participação cidadã – nas condições produzidas pela centralidade do mercado como elo social.

Portanto, o mercado sendo *locus* da interação social adquiriria uma dimensão transcendental capaz de superar a condição engessada do consumidor. Uma capacidade que se explicita na vinculação orgânica do *metal extremo underground* ao sistema do mercado – uma vez que o trânsito extrapola o universo subterrâneo e se estabelece como mercadoria genérica nos circuitos da macro produção e do consumo massivo – e ao mesmo tempo, nos dispositivos reflexivos que pode acionar quando consumido – porque sua carga semântica pode extrapolar sua objetificação como mercadoria. Assim, a abordagem dos comunicólogos Janotti Jr. e Cardoso F. é acolhida na medida em que

estabelece a viabilização de uma cultura *metal* pela disponibilidade que o sistema de mercado garante à música.

Assim, o consumo da música pura, bem como de seus entornos visuais, configurado como relação polarizada, pode ser desdobrado para além da apreciação contemplativa e vir a mobilizar o sujeito. A questão a ser colocada, entretanto, é definir a orientação das mobilizações criadas no seio do consumo cultural, dado seu caráter híbrido. Quando o sentido ocultado pela disponibilidade genérica das mercadorias se desdobra em seu oposto, como alienação mesmo, a mobilização pode ser acionada em torno de qualquer coisa, inclusive daquilo que a sociedade menos precisa: a pregação de sua destruição.

É que a progressão do radicalismo no *metal extremo* é indissociável da progressão de sua incorporação fragmentária extra *underground*. Seu caráter violento e fundamentalista manifesta desejo de coerência ideológica e de coesão grupal contra a hibridização cultural produzida no contexto do capital transnacional (da qual também é produto). Ele expressa a globalização homogeneizante que se sobrepõe às culturas locais e uma reação contra a mesma porque quer negar a hibridização. Ademais, quando Canclini fornece exemplos de identidades fundamentalistas – e ele se refere a comunidades construídas em torno de afinidades esportivas ou gostos musicais – tenta explicarem-na como reações violentas contra a orientação neoliberal da globalização.

O mercado cultural globalizado se constitui justamente de um composto híbrido resultante da ampliada capacidade de tudo incorporar. Em contrapartida, a força totalizante que o mercado assume na sociedade contemporânea coabita com um enquadramento fragmentário, indeterminado e avesso a universalismos. Segundo Harvey, a leitura de mundo relativista do pensamento (artístico-filosófico) *pós-moderno* festeja a heterogeneidade de significados dos produtos culturais, iminente da perda da autoridade artística sobre a semântica da obra, como liberação hermenêutica. Os relativismos justificam, então, uma comunicação que se desprende de regras sólidas para liberarem os sentidos plurais oprimidos pelos sistemas de representação universalistas modernos.

A demonstração do argumento de Harvey, contudo, associa a neutralização da figura do artista/ produtor cultural, em relação a projetos sociais e políticos abrangentes, às consequências da fragmentação do sujeito imbricadas na compressão do tempo-

espaço pela acumulação flexível. Assim, a instabilidade dos princípios espaciais e temporais que servem de base para a organização social, condicionada pelo ritmo *esquizofrênico* dos processos econômicos, estaria refletida na estética do efêmero e do híbrido forjada na “rebeldia” das vanguardas pós-modernistas. Mas ainda que o uso das aspas reitere a desconfiança de Harvey sobre o poder revolucionário do pós-modernismo, sua vocação rebelde transparece a partir de suas origens nos movimentos de contracultura.

A crítica ao progresso linear, à padronização cultural projetada na Guerra Fria e às vanguardas modernistas – enquanto estética absorvida pelo mundo estabelecido – que a contracultura materializou através de seus nichos facciosos (Home, 2004) germinou práticas artísticas engajadas na transformação social. E em certo sentido, o legado crítico da ideologia pós-modernista, produto da contracultura, perceptível em movimentos iconoclastas (tal como o *metal extremo underground*) consiste mesmo no entrelaçamento da desconstrução estética à destruição das instituições mais sólidas da sociedade. O que ocorre é que seu ímpeto desconstrutor-destrutivo é canalizado para mais um processo de separação – o mesmo ao qual se opôs a contracultura – entre a arte e sua utopia. As ruínas que sobram deste processo podem ser ilustradas pela dissociação entre o estético e o ético que vivifica a promiscuidade das imagens na cultura. Assim, com a *mercadificação*, na expressão de Harvey, orientando as desconstruções-inovações estéticas, a produção de imagens autônomas alimenta as identidades culturais sem projetar-lhes um sentido ético-político originalmente concebido. E isto é possível na medida em que se tem uma relação polarizada entre a produção e o consumo, na qual a incomunicabilidade dos opostos impede um compartilhamento de sentido conversível em coesão prática.

Daí, aqui desejo discutir a perda do elemento coesivo na arte, sendo pura representação, a partir de seu isolamento na divisão do trabalho. A condição que a divisão do trabalho relega à arte está diversificada em categorias separadas como serviço (lazer, entretenimento, deleite estético) e produto (decoração, publicidade e moda), mas unificada enquanto produção meramente simbólica. Nesta condição, a arte é impedida de se materializar em práticas, de modo que jamais possa recair sobre si a responsabilidade pelas atitudes que fecunda. Ela é uma espécie de álibi que conserva no status de representação a neutralidade diante de uma experimentação transcendente. Roger L. Taylor (2005), em seu estudo sobre o *jazz*, fala da força corruptora da arte

enquanto estratégia de adequação da cultura de “gueto”, circunscrita a vivências de uma classe/raça específica da sociedade americana, ao gosto estabelecido. Assim, aqui se afirma que quando o *metal extremo underground* admite a extrapolação do consumo da arte exótica pelo exercício crítico e pela sua materialização por meio da confluência dos papéis de produtor e consumidor, ele se torna “mais que música” para configurar-se como identidade cultural marginal.

O *metal* não produz arte quando se trata de uma produção cerceada por uma cosmologia específica, por circuitos de produção, circulação e consumo refratários à expansão universalista que o mercado demanda, de modo que sua produção estética constitua apenas um elemento de sua força coesiva.

Os músicos engajados nesta perspectiva, sem esquecer seu revezamento nas posições convencionalmente estabelecidas como realizadores de eventos, público, *zineiros*, distribuidores, técnicos de som, ilustradores, geralmente não têm suas produções culturais como fonte de renda. Em paralelo, em suas vidas anônimas de trabalhadores, estudantes, enfim de não-artistas, exercem atividades inúmeras de ocupação remuneradas. Mas a vida paralela não estabelece, por si só, que a crítica sentida nas atitudes radicais anti-mercantilização da cultura se estenda a uma atitude de plena crítica social (incluindo o engajamento destes atores em movimentos sociais, por exemplo, e em outros espaços e com outras performances de mobilização social com explícitos fins políticos).

Contudo, não se pode excluir da trajetória social destes atores os intervalos de suas rotinas e os universos aos quais se dirigem com vistas às práticas culturais que representam a negação do regime de acumulação (que elege a acumulação como fim primeiro de qualquer atividade que requeira labor, sujeitado à divisão produção, circulação e consumo). Sobretudo, quando tais práticas se definem, também, por um enfrentamento contra estereótipos identitários projetados por políticas culturais de Estado. Pois ser e fazer *metal* na cidade do Salvador impõe a particularidade de entrar na disputa pela cidade no sentido de tentar se inscrever entre os espaços de sociabilidade que “sobram”. A vocação musical da cidade concentrada no gênero *axé*, altamente explorada como bem econômico, é a principal referência contra a qual se constrói o fundamentalismo identitário *headbanger*. E nestes termos, a monotonia da metrópole consegue ser quebrada quando a cidade se torna arena.

Capítulo 3

Baianidade “badauê”

A razão de incluir algumas questões relativas ao multifacetado conceito de *baianidade* responde à necessidade de se ater às referências culturais locais para compreender o *lócus* no qual se inscreve a mobilização acionada no *metal extremo underground*. Num estudo precedente, Janotti Jr. (2004) já teria constatado: “Assumir-se como *headbanger* em Salvador é, antes de tudo, operar valores diferenciais à *axé music*, marca registrada da cidade, não só em relação ao turismo nacional, como internacional.” (p. 57)

Na condição de *lócus* do *metal* soteropolitano, a capital baiana se torna arena porque ambienta a “luta” *headbanger* por auto reconhecimento com base em sua necessidade de se distinguir, e por sobrevivência com base em sua capacidade de resistir à integração. Uma das forças de coesão da identidade soteropolitana se transmite por meio de sua cultura carnavalesca, que está impressa em diversos espaços da vida pública da cidade, extrapolando os momentos das festividades oficiais. Assim, a musicalidade que predomina na cultura do Carnaval consegue entoar a vida na cidade por todo o ano, de modo que sua audição não seja uma eventualidade daquela festa específica, mas uma rotina mediada por vivências sociais integradoras tais como as festas de família, as comemorações escolares e o acompanhamento dos assuntos noticiados pela imprensa.

Assim, nascer e crescer em Salvador, enquanto integrar-se ao imaginário que configura a cidade, inclui como elemento deste processo a audição da musicalidade que entoa aquele imaginário. Em meio a este processo, é possível perceber certa redutibilidade do “baiano” ao universo cultural de Salvador (e ao Recôncavo Baiano), que se efetiva por narrativas míticas sobre seu caráter interétnico fundado a partir da fusão das três raças, como mostram Paulo Cesar Miguez de Oliveira (2002) e Marilda Santana (2007), em suas respectivas teses de doutoramento. Portanto, a audição da musicalidade extraída do Carnaval baiano pode ser tomada como elemento da integração à cultura local, que é produzida tanto em confraternizações familiares, quanto em espaços de socialização secundária. Pode ser em paralelo aos rituais religiosos nos festejos populares, em paralelo aos rituais cívicos nos desfiles oficiais ou

em paralelo às atividades pedagógicas nas comemorações escolares, seja ao som de batuques tocados ao vivo, seja através do som mecânico dos aparelhos eletrodomésticos e dos automóveis. Além disso, a programação das TVs e das rádios da mídia local complementa a rotinização da audição, permeando o cotidiano com as trilhas sonoras do Carnaval.

Segundo Oliveira (2002), a partir dos anos 1980 (mesma época de surgimento das primeiras bandas de *metal extremo* em Salvador e noutros lugares), era em que a Bahia adentra o circuito de produção cultural massiva, irá se formar um mercado musical em torno do Carnaval, o qual desencadeou uma cadeia produtiva estratégica para as finanças da cidade. O autor ainda aponta os elementos que, combinados cumulativamente em seu desenvolvimento, catalisaram a conversão da festa em produto econômico: a criação/ invenção do *trio elétrico* (anterior aos anos 1980), o processo de “reafrikanização” da festa (emergência dos *blocos afro*) e a “empresarialização” dos *blocos de trio*. Mariella Pitombo Vieira (2004), em sua dissertação sobre a fusão das secretarias estaduais de cultura e turismo na Bahia, observa ainda a apropriação pelo Estado – no período de 1995 a 2000 da gestão carlista – do Carnaval com vistas à sua formatação espetacularizada destinada ao consumo turístico. Assim, a pesquisadora analisa a atuação do Estado – a despeito de sua “desregulamentação liberalizante” diante das políticas de estímulo ao financiamento cultural por meio da renúncia fiscal – na cooptação das produções culturais para o mercado. Ainda, Goli Guerreiro (1998;2000) situa o ano de 1987 como o início da desguetificação da música tocada pelos *blocos afro*, com sua inclusão no panorama sonoro e sua aderência à produção fonográfica da cidade. De outro modo, a partir de Marilda Santana (2007) é possível perceber que para além do caráter empresarial sobre a produção musical do *axé*, na condição de arte, se observa também a capacidade de representação popular que possuem as *estrelas-intérpretes* do gênero.

Enfim, como principal elemento da cultura carnavalesca da Bahia, a sua música (ou suas músicas) é atravessada por uma diversidade de tradições, que vão da herança percussiva pré-moderna às sonoridades elétricas das cordas de guitarra. Assim, é possível definir a música enquadrada no gênero *axé* como um complexo híbrido formado por elementos da tradição e da modernidade. Os elementos de aspecto tradicional compõem justamente a feição local, enraizada, da música. Contudo, na composição do híbrido *axé music* da música baiana, os elementos modernos

transcendem aquela feição na medida em que incluem sonoridades globais tais como a *black music*, o *rock'n roll* e a música eletrônica. Processo que P. C. Miguez Oliveira toma como uma retomada do cosmopolitismo da Cidade da Bahia. É um cosmopolitismo reavivado em consonância com a proeminência do turismo na ordem da produção de bens culturais, constituindo-se na mola propulsora da indústria cultural local. Assim, o “Produto Bahia” que é vendido por essa indústria sob o discurso da *baianidade*, como fala Miguez Oliveira, sintetiza as heranças interétnicas como enraizamento da cultura local, numa conformação à prerrogativa do turismo cultural, e os efeitos “*pop* modernos” da forma eclética do espetáculo.

Assim, a música baiana alçou voos que a transportaram para além do hiato carnavalesco – pois ela deixa de ser uma exclusividade do momento em que a rotina da cidade está aparentemente suspensa – e para além do gosto local, tornando-se *world music*, sonoridade híbrida que transita por um mercado global – (e o próprio Carnaval “baiano” é transportado sob a categoria “fora de época” para outras cidades e países). Deste modo, pensar na identificação cultural com a música baiana não impõe a observação estrita de uma vinculação à festa do Carnaval, nem ao pertencimento local.

A música se desprende do Carnaval do mesmo modo que se desprende do local. Seu desdobramento na rotina cotidiana foi operado de forma semelhante a seu desdobramento como arte pura-mercadoria, como música globalizada, cuja síntese está no composto *axé music*. A mediação desses desdobramentos foi justamente a orientação da produção musical à cultura do Carnaval local para a forma fragmentária da mercadoria, destinada à expansão extralocal da produção e do consumo. A segmentação existente entre as modalidades dos blocos carnavalescos da cidade, divididos por disparidades sócio-raciais expressas nos perfis dos afiliados aos *blocos afro* e dos associados aos *blocos de trio*, como ressalta Goli Guerreiro (2000), de outro modo se reintegra com a ascensão da *axé music* e seu respectivo destaque na indústria fonográfica brasileira. A “profanidade” contida no Carnaval se condensou na música pura, adentrando o cotidiano e os outros lugares como um ritmo intenso, sensual e alegre, sem necessariamente alterar a ordem das coisas como preconiza a festa.

A identidade *headbanger* ambientada nesta cidade configura uma negação do apreço ao gênero *axé music*. Mas uma vez que o reconhecimento desta música não decorre de qualidades exclusivamente rítmicas e melódicas, dada sua hibridização com diversos gêneros, aqui se sugere que o que o *headbanger true* de Salvador quer negar

são as relações por meio das quais a música é produzida e consumida. O sucesso comercial da música da Bahia pode ser pensado a partir de duas abordagens, aqui eleito como fundamentais. A primeira leva em consideração o desenvolvimento das políticas públicas locais dirigidas à economia do turismo, com um tipo paradoxal de protagonismo do Estado no agenciamento das manifestações culturais – como ressaltam as formulações de Vieira (2004). Em sua dissertação, a pesquisadora observou que a prática estatal da renúncia fiscal para atrair investimentos privados para os projetos culturais, ao mesmo tempo em que deslocou a cultura da administração estatal, subordinou a mesma aos interesses empresariais. Fatores como o fortalecimento das indústrias locais de entretenimento também são indicados como parte do processo de subordinação da produção cultural aos interesses econômicos.

Contudo, a relação estreita entre a produção musical do *axé* e a lógica de mercado deve considerar também os tipos representados nos signos culturais do *axé*. Assim, o sucesso comercial da música, segundo a perspectiva da intérprete e pesquisadora Marilda Santana, conta com a capacidade de quem interpreta a música para personificar um tipo que o aproxime e o distancie do público – o mito. Trabalhando com a categoria *estrela-intérprete*, Santana resalta no sucesso comercial da carreira artística de três mulheres baianas as singularidades performáticas que as fizeram capazes de “comandar” multidões. Esta capacidade de “comando” que a autora atribui às *estrelas*, vivificada na posição de “puxadora de trio”, se expressaria tanto por serem adoradas como deusas pelo público, como por representarem a *baianidade* que as tornam iguais ao público. Assim, a despeito da coexistência com agentes técnico-empresariais na construção das *estrelas* de *axé*, Santana observa espaço para a individuação do artista em meio às determinações que recaem sobre sua obra.

Enfim, pensar o sucesso musical do *axé* inclui aspectos relacionados à materialização como a profissionalização dos músicos, o aperfeiçoamento e barateamento dos recursos técnicos de gravação, a diversificação do setor de serviços, a formação de uma demanda com poder aquisitivo para sustentar o consumo dos produtos (discos) e do lazer (ingressos para shows, mensalidades para blocos carnavalescos, etc.), mas também os aspectos ligados à identificação entre artistas e seu público.

Sobre os aspectos materiais da história do *axé* há um personagem emblemático da indústria cultural baiana, indicado como precursor na esfera da realização no nível local.

O estúdio de gravação WR, tendo à frente Wesley Rangel, é citado em quase todas as referências consultadas para a compreensão do *axé music*. A ele se confere o pontapé inicial para a sofisticação técnica e normatização profissional da produção musical da cidade. Seu estúdio possuía de início, uma banda com a finalidade de gravar *jingles* publicitários em Salvador. Quando ele lançou o primeiro sucesso extralocal do *axé music*, Luiz Caldas – segundo Goli Guerreiro (2000), vendeu 380 mil cópias do disco *Magia* em 1985, gravado pela WR – deu os primeiros passos rumo à produção serial de outros sucessos de vendas como o músico Gerônimo e a banda *Chiclete com Banana*.

De forma mais sintética, Antônio J. V. dos Santos Godi (1998) estabelece o papel que coube à WR na sistematização da produção musical a partir dos incrementos realizados nas técnicas de gravação para enfrentar a competitividade com as empresas do Centro-Sul do país, da formação de um corpo profissional de músicos, compositores e técnicos capacitados para a execução musical em estúdio, e da intermediação junto à imprensa radiofônica regional (*FM Itapoã*) como estratégia de veiculação da música para o mercado local. Eventos estes que ajudaram a notabilizar o sucesso do *axé music* a partir dos progressos na divisão das funções envolvidas em sua materialização.

Em termos de materialização, o modo pelo qual se dá a mobilização da cena *metal* soteropolitana suspende as relações de produção da indústria da música *axé* na medida em que se realiza a margem do sistema público de financiamento cultural e às escondidas dos holofotes midiáticos. Não se observa uma divisão profissional de funções, tampouco a existência de canais de interlocução com o aparelho midiático que atende às estratégias difusivas do *axé music*. E aqui não será indicado que este fato decorre unicamente da utopia hermética e iconoclasta do *metal extremo*. Pois as luzes desta cidade estão focadas para seu melhor produto: as celebridades da música baiana. Marilda Santana, ao utilizar o conceito de *estrela* para as intérpretes bem sucedidas do *axé*, sublinha os elementos que compõem o perfil bem aventurado para as artistas: ser “bela”, “jovial” e “boa”. Neste sentido, o ser “feio”, “envelhecido” e “mal” do *headbanger* não se corresponderia ao tipo consagrado como *estrela* e não teria lugar na representação que o público almeja ser reconhecido.

Os artistas baianos consagrados pela música *axé* são convocados para uma série de atuações nas quais suas recomendações pessoais se prestam a influenciar o comportamento alheio. Em propagandas eleitorais (Margareth Menezes e Carlinhos

Brown na campanha do prefeiturável Antônio Imbasahy, em 2000), em campanhas educativas promovidas pelo Estado (do tipo “não jogue lixo na rua”, “diga não ao crack”, etc.) e em matérias afins da programação jornalística (do esporte à culinária), as funções da *estrela*, nos termos de Marilda Santana, são desempenhadas de modo a enobrecer as causas pelo poder que possuem. Mas não seria o caso de dotar estes artistas de um poder simbólico à parte, como um *campo* que confronta as outras instâncias de poder.

O que se observa são relações de adequação entre o estilo de vida do artista *estrela* e o ordenamento social, não havendo muito espaço para transgressão. Até mesmo a transgressão da música é ocultada. Gêneros da música baiana, de nomenclatura mais recente, como o *Arrocha* (execução de músicas, em sua maior parte, não autorais por meio do teclado; suas origens sociais reportam ao lazer rudimentar de bares “baratos” para uma plateia de baixo poder aquisitivo) podem ser mascarados no trabalho dos artistas, cuja proposta sonora e visual é *axé music* (que executa canções próprias com a presença de uma banda tocando vários instrumentos e possui uma aceitação social consolidada). De modo que a roupagem *axé* sirva para o ritmo *soul* da cantora Ivete Sangalo, para o psicodelismo *hippie* das guitarras nos shows da banda *Chiclete com Banana* ou para a música eletrônica da cantora Daniela Mercury. De outro modo, ainda há espaço para experimentalismos em carreiras estáveis como a do músico Luiz Caldas, que numa proposta autoral lançou um disco com composições seguindo variações do gênero *rock* e *heavy metal*, trabalho que teve grande repercussão na mídia local, diferentemente da omissão relegada às produções oriundas do cenário *rocker* da cidade – que precisa migrar para o eixo Rio-São Paulo para se inserir no mercado musical.

Os artistas consagrados não se desfazem da roupagem *axé* de sua música do mesmo modo que não desconstroem as relações de produção e consumo da música quando adquirem autonomia empresarial. O trabalho de Marilda Santana acompanha também a atuação das intérpretes baianas na gestão de seus negócios, entre os quais se incluem a administração de blocos carnavalescos, camarotes e bandas de música *axé*. Assim, os cantores solo de hoje são, muitas vezes, os vocalistas-funcionários de ontem das bandas empresariadas por proprietários de blocos carnavalescos e podem ser os empresários das bandas de amanhã. Sendo que a possibilidade de possuir uma banda sem desempenhar a função de músico na mesma não é uma particularidade do artista

empreendedor, pois jogadores de futebol também tem se lançado no mercado de grupos de músicos, informação que pode ser confirmada na pesquisa de Santana.

O mercado que faz de músicos peças da produção se orienta por determinações necessárias à expansão para acumulação. Contudo, o *metal extremo underground* em suas representações negativas do mercado capitalista (produção para acumulação) consegue ir além do compartilhamento de um gosto musical desviante para configurar uma prática desviante de produção musical – orientada para a circulação restrita e sem vistas à obtenção de lucro, para a transfiguração da estética musical consolidada no gosto massivo e para a profanação da moralidade estabelecida.

A mobilização da cena soteropolitana, então, prescinde de uma relação identitária que exige dos *headbangers* práticas de inserção cultural que suprimam polarizações entre a pura representação e o mundo vivido, bem como, entre quem produz e quem consome a cultura. Por estas razões, ser *headbanger* em Salvador irá exigir do sujeito que faça sua música acontecer, mesmo que para isso precise recorrer a seu salário de trabalhador anônimo para financiar os gastos com a banda, sem esperar ser revelado por um “mecenas” para assumir-se como músico. É também realizar a cena porque senão começar a organizar shows não poderá tocar e, para tanto, precisa ir atrás de aluguel de espaço e aparelhagem a baixos custos numa concorrência desleal ante o monopólio da indústria cultural local. É escrever as críticas dos discos das bandas que mal saíram das “garagens”, pagar para vê-las tocar não como quem contrata um serviço, mas como alguém que está ali “apoiando o *underground*”.

A identidade *headbanger*, então, em Salvador, confronta o tipo de *baianidade* enunciado no gênero *axé music* na medida em que força um modo de ser na cidade à parte da cultura estabelecida. O termo “badauê” que o título deste capítulo traz é, justamente, a versão que os *headbangers* soteropolitanos dão para a sua representação da *baianidade* do *axé music*. Conotando uma paródia aos refrãos de canções *axé* (pois muitas composições possuem versos terminados em sons vocálicos acentuados com o circunflexo: “leva ê, leva ô”, “aê, aê, aô”, etc.), o “badauê” seria a figura cujo desempenho na cena se restringe a procurar brigas nas “rodas” dos shows, sua marca principal seria sua disposição para agredir fisicamente proporcional à falta de informação sobre a música *metal*. Assim, o “badauê” é uma representação do falso *headbanger* de Salvador, seu comportamento unicamente agressivo é visto como

indicador de sua ignorância sobre o sentido da violência no *metal*, que se supõe distinto da violência do Carnaval – pois o ato de acompanhar os *trios elétricos* na festa, fora da proteção das cordas que separam os associados dos blocos, impõe riscos de sofrer agressões físicas. Por isso, “badauê” é uma expressão alusiva extraída da gramática dos atores, que serve para contrapor o “verdadeiro” em relação ao que é “falso” na medida em que este corrobora um sentido “carnavalesco” de ser baiano.

Mas a cena *metal* soteropolitana também aciona uma vivência da cidade que se enquadra mais na disputa pelo espaço do que na fuga subterrânea. É fato que a estrutura equipada para a produção do *axé music* disponibiliza recursos excedentes canalizáveis para outros gêneros musicais. P. C. Miguez Oliveira faz referência a uma rede de “estúdios de garagem” montada nesta cidade que estaria atendendo às produções alternativas, aquelas nas quais o *underground* se enquadra. Neste sentido, o *metal* configuraria uma prática de apropriação dos espaços criados pelo contexto da urbanidade industrial, que no caso de Salvador significa usar o que sobra da estrutura montada para o *axé music* (estúdios, espaços de eventos), mesmo se afirmando enquanto movimento avesso ao mercado musical.

As interfaces históricas trilhadas no desenvolvimento da indústria fonográfica em torno do *axé music* e na formação da cena *metal* de Salvador apontam caminhos diametralmente opostos na direção da hibridização cultural. Ambos os processos datam da segunda metade dos anos 1980, nesta cidade: o primeiro sucesso bombástico de Luiz Caldas em 1985 e o nascimento das bandas ícones de *death* e de *black metal* *Headhunter D.C.* (1987) e *Mystifier* (1989). Aqui se deduz tanto das entrevistas com os respectivos representantes das bandas, citadas no primeiro capítulo, quanto do caráter contínuo de suas performances musicais ao longo dos anos, um fundamentalismo na negação da hibridização com a musicalidade local. Ao passo que o *axé music* se define exatamente pelo *mix* rítmico das tradições afro-percussivas e da eletricidade moderna. A incorporação que a estética *axé* operou sobre as imagens da negritude baiana também é inversamente proporcional à renúncia a esta identificação pelos *headbangers* de Salvador.

A cidade cuja maior parte da população é composta por negros e mestiços abriga uma cena metálica onde se observa a persistência desta maioria. Contudo, atitudes de afirmação de uma estética racial tal como manter os cabelos ao estilo *black power* ou

dreadlock, ainda que oriundos de outros nichos culturais, são menos comuns do que os métodos de alisamento e bem mais usados por *headbangers* de outros contextos. Ademais, já foi por mim presenciado um episódio em que um homem mestiço comparecera a um show com os cabelos trançados e, em tom de brincadeira, foi rechaçado pelos que o acompanhavam o chamando de *Olodum* e *new metal*. Não foi um caso de implicância dos “antigos” querendo intimidar algum jovem inseguro na cena, mas entre músicos de bandas prestigiadas. O fato é que aquela foi a primeira e última vez que vi o cabelo crespo do rapaz em questão com as tranças *dreadlocks*.

Deste modo, o radicalismo exigido à identidade *headbanger* de tipo *true* se lança contra a hibridização de seus traços culturais na medida em que a percebe como uma integração àquilo que se opõe, no caso de Salvador, ao *axé music*. Não suscita, portanto, uma relação flexível com seus “outros” porque sua visão distorcida da alteridade traduz os efeitos de uma hibridização na via de cooptação ao mercado da cultura. Os termos *Olodum* e *new metal* designam gêneros musicais originados em processos de construção identitária contestadora da ordem social – no primeiro capítulo discorri sobre a lírica de crítica social do *nu*, em certa medida aproximada às temáticas do *rap*. Também, a trajetória dos *blocos afro* em Salvador logrou aspectos extra musicais que lhe conferiram status de movimento de afirmação etno-racial, segundo a leitura de Goli Guerreiro (1998;2000).

Mas o trânsito que levaram estas expressões contestadoras como produtos puros, dissociados de seus contextos de produção e de sua semântica originária, para o consumo indiscriminado faz macular, ao olhar fundamentalista do *true*, a sagrada capacidade de profanar seus “outros”. Sendo assim, o *metal extremo* do *underground* da cidade do Salvador vive na condição de fragmento, ou melhor, rachadura, contradizendo a integração oficial ou oficiosa da capital baiana. E subsistindo na utopia de totalidade que exige à sua diletante (contra) cultura.

Considerações finais

Esta pesquisa traz questões acerca do gosto musical, relativas à referencialidade da arte, seus códigos estéticos, linguagem e semântica, no comportamento. As observações de campo buscaram os dados do comportamento dos atores que revelassem a música como norte da construção identitária. Deste modo, foi percebido que a afinidade estética compartilhada erige e reforça um tipo de identificação grupal que transcende o compartilhamento de gosto e envolve uma série de determinações para a relação de pertencimento. Um pertencimento que se apresenta multidimensional quando extrapola a comunidade de apreciadores do gênero musical, o *heavy metal*, abarcando a adesão e o engajamento na esfera da realização da música e o adequamento às cosmologias da lírica musical.

A compreensão do processo de mobilização cultural considerou, então, diversos fatores na composição da identidade forjada no nicho *metal extremo underground*. O conceito de identidade pareceu-me profícuo dado o objetivo de definir o objeto em sua singularidade, especificando-o, distinguindo-o. Contudo a definição aqui empreendida está muito distante de ser conclusiva. Ela tem caráter complementar, pois reconheço a produtividade das pesquisas precedentes e a fecundidade da temática para futuras empreitadas.

O exame dos trabalhos que exploraram o *heavy metal* e sua cultura, no Brasil, alimentou a base de dados e deu alicerce às primeiras formulações sobre a referencialidade da música no comportamento dos *headbangers*. Assim, o objeto foi sendo apresentado como algo complexo o bastante para que o recorte desta pesquisa pudesse empobrecer o fenômeno. Deste modo, as investigações reuniram elementos extraídos do universo *metal* – as condições de reconhecimento (condições de produção, circulação e consumo, filiação ideológica, estética do choque) e as contradições entre representação e realidade – com a pretensão de fazer uma abordagem sem comprometer o modo abrangente com que se expressa.

De algum modo, esta pretensão também orientou os trabalhos aos quais me referi anteriormente e, assim como aqueles, esta pesquisa não fará cessar o fôlego de outros “desbravadores” do *metal underground*. Diante das dificuldades de uma abordagem multidimensional, os resultados obtidos com a pesquisa contemplaram alguns objetivos,

mas conservam alguns pontos obscuros quanto à profundidade do comportamento referenciado na música. Aqui, as investigações ocorreram no plano das representações, analisando discursos, obras e os esquemas de realização cultural, performances nas quais os atores se mostram publicamente. Não adentrei a intimidade, não registrei o cotidiano das pessoas na pauta da pesquisa para observar o grau de aprofundamento da relação com a música. Fato que pode contribuir para deslocar deduções que atribuam à música um poder de desvirtuar a consciência moral particular.

Dentre os objetivos contemplados com a pesquisa, é possível indicar no detalhamento das regras de pertencimento a percepção de certo *hermetismo* relacionado à conservação do grupo como sendo um espaço de autonomia, distinção e empoderamento. A pesquisa também deu visibilidade ao tipo de representação que o grupo encarna para opor a cooptação da produção musical pelo sistema de mercado. Contudo, a ênfase dada na representação que o *metal underground* faz contra a cooptação trouxe à tona as metáforas desta negação, repletas de signos e significados malditos.

Os elementos malditos do *metal extremo* não são tomados pelos atores como adereços esvaziados de sentido, eles são dotados de uma natureza essencialista a qual constitui o fenômeno. As figuras míticas pagãs, as imagens demoníacas, a violência que estampa capas de discos e camisetas pretas são um arsenal figurativo que adensa a representação “anti-mercado”, produzindo um paralelismo entre ser contra Cristo e ser contra a comercialização extra *underground* da música. O conteúdo destes símbolos produz uma referência da música sobre o comportamento que incompatibiliza o gosto musical e a orientação religiosa do cristianismo.

As tentativas de formulação teórica buscaram responder a uma interpretação da estética chocante, que é combinada pela configuração do fenômeno numa relação heterônoma com a negação da religião judaico-cristão e com a prática de produção, circulação e consumo do *underground*. A frequência com que a categoria música é abandonada pelos atores para aludir o caráter transcendente da mesma, conduziu minha atenção para o exame dos conceitos de arte e cultura formulados pelas Ciências Sociais, a fim de discernir as relações ali subjacentes. Como produto desta discussão, obtive referenciais teóricos e históricos para conceber a arte na sociedade moderna a partir de sua autonomização, subentendida aí a bipartição entre as representações e as práticas

sociais. A categoria cultura foi então eleita para dar o enquadramento necessário àquilo que os atores conotam quando se referem ao culto da música. A perspectiva do conceito de cultura quis captar a força abrangente que converte o gênero musical em elo para um grupo identitário.

A premência do estatuto de identidade para designar o pertencimento ao universo *metal extremo underground* levou-me a incluir na discussão teórica algumas analogias entre as concepções de identidades híbridas vigentes na ideologia *pós-moderna*. Não obstante a pesquisa ter tomado a identidade dos atores na conta de representação do eu para o grupo, conferi peso a seus ditames fundamentalistas por entendê-los como um contraponto da hibridização.

No caso do *metal underground* de Salvador, alguns traços característicos das identidades híbridas, como a fluidez e a efemeridade, são antepostas pelo fundamentalismo *headbanger* na medida em que coincidem com um tipo cultural regional atrelado ao gênero *axé music*. O gênero *axé music* está compreendido na construção identitária da *baianidade* e demarca o lócus da pesquisa sobre a cena *metal* de Salvador uma vez que é contra ele que o *headbanger* irá se posicionar como seu contrário, dirigindo um repertório de críticas e ofensas. Assim, ante a musicalidade alegre do *axé music* que dá visibilidade à capital baiana, o *metal* segue por aqui fazendo investidas no trágico para expressar uma percepção pessimista da realidade. Neste contexto, o *headbanger* de Salvador sustenta a negação do Carnaval (integração à cultura local) e a negação “essencial” da religião judaico-cristã (integração de cunho universalista), com um ponto de vista unilateral que nega a felicidade enquanto redenção. Deste modo, a felicidade é tornada ilusão e seu equivalente possível seria apenas o prazer de não temer o trágico, talvez um dos principais elementos da negação contida na visão apocalíptica do *metal*. Mas o pessimismo cantado e discursado não faz um retrato verossímil da realidade, tampouco é suficiente para formar uma consciência crítica a respeito dela. Ele é apenas a fonte que inspira o *metal extremo underground* a tensionar a ordem das coisas.

Em Salvador a ordem das coisas é ritmada por uma musicalidade cujo poder de animar multidões pode ser indicado como um fator gregário. A visibilidade que o *axé music* dá a esta cidade lhe consagra posição importante no tocante à integração à cultura local. Partindo destas considerações, sugeri que o *metal underground* introduz um tipo

de socialização que integra em grupo, desintegrando, entretanto, a identificação com a cultura local. Com isso, o grupo tende a isolar-se da “sociedade genérica” na medida em que é coesionado por seus fundamentalismos contra a expansão do consumo, a estética inofensiva e a religião cristã. Portanto, os fundamentalismos do *metal* são capazes de desintegrar, justamente, os laços com elementos que conservam a ordem das coisas. As tensões dentro x fora que expressam a fiscalização e a seletividade para reconhecer o pertencimento se dão na proporção em que os que fiscalizam se entendem como “desgarrados” daqueles elementos de integração. Nestes termos, pude observar que a integração grupal tenta se fortalecer enfraquecendo os laços que posicionariam o *headbanger* como indivíduo “normal”, o que segue as normas sociais. Assim, o coescionamento do grupo tende a provocar seu próprio isolamento.

As estratégias de diferenciação marcantes no *metal* soteropolitano criam, então, um modelo antitético à cultura musical *axé* que abrange termos plástico-sonoros, visuais, cosmológicos e de produção, circulação e consumo. O que significa que a antítese ao *axé*, figurada na estética, na imoralidade e na materialização do *metal* se torna também uma espécie de cultura alternativa capaz de criar outras formas de beleza, de percepção e de trato com os bens culturais. Os fundamentalismos do mundo subterrâneo que tiveram acento nesta pesquisa talvez tenham incomodado mais do que a própria temática que versam as canções de *metal extremo*, mas eles sugerem questões importantes para a análise da diversidade na cultura popular contemporânea.

Situando o fundamentalismo como um resíduo da tendência à hibridização, sendo uma das consequências do capital transnacional e de configurações geo-políticas sobre a cultura global, este trabalho quis expor os pormenores de um nicho ao mesmo tempo globalizado e hermético. Uma espécie de nicho cultural que sustenta o radicalismo de subsistir à margem, sendo também produto da hibridização em função de seu caráter internacionalista. Assim, torna-se forçoso admitir a inviabilidade de fundamentalismos no contexto da interdependência global, especialmente quando exprime efeitos embrutecedores para as sociabilidades. A outra face que o problema do fundamentalismo esconde, sobretudo, diz respeito à própria hibridização. Constatar a fusão de símbolos, formas, sentidos e propostas extraídas dos mais diversos polos de produção cultural não consegue dar garantias de uma relação equilibrada e construída à base da tolerância entre os povos e os grupos sociais.

O objeto desta pesquisa dá indicações disto quando apresenta como utopia o pertencimento a um (sub)mundo acessível unicamente por iguais. Porque além de os atores não tolerarem os diferentes, o processo de hibridização não tolera a dissidência. Um dos mecanismos da hibridização, o mercado de bens e serviços, exerce o poder de fundir mundo e submundo com a mesma disposição para converter tudo em mercadoria, de *deus* ao *diabo*.

Encontrando nos discursos e nas práticas dos atores uma disposição contrária, converter a música-mercadoria em cultura, nomeei esse devaneio como utopia. Esta utopia não contém a esperança de um mundo melhor. A luta de que tanto falam os *headbangers* tem o fracasso como certeza, seja por causa de sua visão sempre trágica, ou em função da impossibilidade de efetivar o completo desgarramento do *underground*. Assim, o *metal extremo underground* pode representar muito bem o papel de coveiro da história, mas a cova que ele cava se aprofunda mais na medida em que o próprio mundo integrado perde a sua capacidade de criar a crença na eternidade.

Referências

ADORNO, Theodor. W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Textos Escolhidos. Coleção os Pensadores. Nova Cultural, 1999.

_____ e HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas*. In: Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império*. In: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1999.

BLOCH, Ernst. *Imagens do desejo no espelho (vitrine, conto, viagem, filme, teatro)*. In: O princípio esperança. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, Contraponto, 2005.

BOURDIEAU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos*. In: A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CÂMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno E. *A díade subjetividade/objetividade na arte*. Rev. Crítica e Debates, v. 1, n. 1, jul./dez. 2010, p. 1-16.

CAMPOY, Leonardo C. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

CANCLINI, Néstor G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CARDOSO F., Jorge. *Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador*. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2008.

_____ e JANOTTI Jr., Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: FREIRE F., João e JANOTTI Jr., Jeder. Comunicação e Música Popular Massiva. Salvador: Edufba, 2006. Disponível em: <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf>

CHRISTE, I. *Heavy metal: A história completa*. São Paulo: Ed. ARX/ Saraiva, 2010.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

GODI, A. J. V. dos Santos. *Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas*. In: SANTOS, Jocélio T. e SANSONE, Lívio (Orgs.). *Ritmos em Trânsito: socio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Ed. Dynamus, 1997, p. 73-96.

GRUPPI, Luciano. *Conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1978.

GUERREIRO, Goli. *A invenção do ritmo*. (Parte II) In: *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34 (Coleção Todos os Cantos), 2000.

_____. *Um mapa em preto e branco da música na Bahia – territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997)*. In: SANTOS, Jocélio T. e SANSONE, Lívio (Orgs.). *Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Ed. Dynamus, 1997, p. 97-121.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP & A, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 18ª ed., 2009.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2004.

JANOTTI Jr., Jeder. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Ed. E-papers, 2004.

_____. *Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis*. Rev. Ponto e Vírgula, n. 4, 2008, p. 74-89. Disponível em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n4/dossie/pdf/ART13JederJanotti.pdf>

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Ed. Zouk, 2005.

MAUSS, Marcel. *Relações reais e práticas entre a psicologia e a sociologia*. (Terceira parte) In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

MCNEIL, Legs. *Mate-me, por favor*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

MEDEIROS, Abda S. *Cosmologias do rock em Fortaleza*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

NUNES, Benedito. *Fragmentos da modernidade*. In: *No tempo do niilismo*. São Paulo: Ed. Ática, 1993, p. 71-80.

OLIVEIRA, P. C. Miguez. *A organização da cultura na “Cidade da Bahia”*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas

Contemporâneas, da Faculdade de Comunicação da Univ. Federal da Bahia. Salvador, 2002.

SANTANA, Marilda. *As Donas e as Vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Univ. Federal da Bahia. Salvador, 2007.

SIRINO, Caio C. de Aguiar. *Heavy Metal Brasil na década de 1980: a rebelião headbanger nos subterrâneos da modernidade*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Univ. Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista- BA, 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

VIEIRA, Mariella P. *Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

WISNIK, José M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1999.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas-SP: Autores Associados, 1998.

Sítios eletrônicos:

<http://www.reidjou.com>

www.accrba.com.br

<http://accrba.blogspot.com.br/>

www.metal-arquives.com

www.msmetalpress.com

Discografia utilizada no subcapítulo 2.2:

APOKALYPTIC RAIDS. *The third storm*. Rio de Janeiro: Dark Sun Label, 2005. 1CD.

BLASFEMADOR. *A meia noite levarei tua alma*. Fortaleza: Underground Records, 2010. 1CD.

CLAMUS. *Frontière*. Fortaleza: Independente, 2009. 1CD.

DEFORMITY BR. *AnthroposDeadGoreDisgustingPhagia*. Feira de Santana-BA: Thundergod Productions, 2010. 1CD.

DESCEREBRATION. *Underground victory*. Três Pontas-MG: Mutilation Records (São Paulo), 2001. 1CD.

ESCARNIUM. *Covered in decadence*. Salvador: Independente, 2009. 1CD.

ETERNAL SORROW. *The way of regret*. Curitiba: Demise Records, 2007. 1CD.

EXPOSE YOUR HATE. *Hatecult*. Natal: Black Hole Productions (Joinville-SC), 2005. 1CD.

HEAD HUNTER D.C. *Born...suffer...die*. Salvador: Cogumelo Produções (Belo Horizonte), 1991. 1LP.

_____ e SANCTIFIER. *...In deathmetallic brotherhood*. Salvador: Legion of Death Records (Bonneuill-Matours, FRA), 2005-2006. 1LP compacto.

INCRUST. *Baptized in unholy gore*. Salvador: Ibex Moon Records (Johnstown, PA-EUA), 2005. 1CD.

INSIDE HATRED. *The degenerated world of the holy decadents. (Illusory dreamland)*. Vitória da Conquista-BA: Independente, 2007. 1CD.

MIASTHENIA. *Batalha ritual*. Brasília: Somber Music (Osasco-SP), 2004. 1CD.

_____ XVI. Brasília: Somber Music, 2000. 1CD.

MORTAGE. *The war is not over*. Campinas-SP: Kill Again Records, 2010. 1CD.

MORTEM. *Demonolatry*. Lima-Perú: Independente, 1989. 1LP compacto.

MYSTIFIER. *Wicca*. Salvador: Mutilation Records (São Paulo), 1992. 1LP.

RECIDIVUS. *Split Recidivus/ Anthropophagical Warfare*. Recife: Moondo Records, 2004. 1CD.

SEPULTURA. *Schizophrenia*. Belo Horizonte: Cogumelo Produções, 1987. 1 LP.

Glossário

Arise – (trad.) aparecer, erguer-se. Nome do disco da banda Sepultura (Roadrunner Records and Music Publishing Co. Inc., 1991).

Autopsy- (trad.) autópsia. Banda dos EUA.

Ballof- Pseudônimo utilizado por músico baiano em referência ao falecido Paul Ballof, vocalista da banda norte-americana Exodus.

Banger- (trad.) batedor, golpeador.

Bathory- Mistó de personagem histórica e mítica, a qual é rodeada por lendas de vampirismo. Nome de banda sueca.

Besatt- Nome de banda da Polônia, tradução desconhecida.

Benediction- (trad.) graça, benção. Banda inglesa.

Black Sabbath- Sábado negro, uma inversão do sábado sagrado do judaísmo. Banda inglesa.

Brujeria- (trad.) bruxaria. Banda norte-americana simulada de mexicana.

Brutality- (trad.) brutalidade. Banda dos EUA.

Candlemass- (trad.) candelabro. Banda sueca.

Canibal Corpse- (trad.) cadáver canibal. Banda dos EUA.

Carcass- (trad.) carcaça. Banda inglesa.

Corpse paint- (trad.) pintura facial com aspecto cadavérico.

Chronic Infect- (trad.) infecção crônica. Banda cearense.

Das antigas- expressão usada para reportar aos anos iniciais da cena.

Deicide- (trad.) deicídio. Banda dos EUA.

Doom- (trad.) condenação, perdição. Metal do apocalipse.

Dream Theater- (trad.) Teatro dos sonhos. Banda dos EUA.

Entombed- (trad.) enterrado, sepultado. Banda sueca.

EP- material gravado cuja duração está a meio caminho do compacto e do álbum.

Feeling- (trad.) sentimento. Expressivo e honesto, no metal.

Folk- (trad.) povo, raça, nação. Sonoridades tradicionais incorporadas pelo metal.

Glam- (trad.) glamuroso. Remete às estrelas do rock.

Grind- (trad.) trabalho pesado, maçante.

Hard- (trad.) duro. Música rock de som pesado, mas não metal.

Hard Core- Mutação da música punk.

Headhunter- (trad.) caçador de cabeça. Banda de Salvador.

Hellhammer-(trad.) martelo do inferno. Banda suíça.

Immolation- (trad.) sacrifício. Banda dos EUA.

Incantation- (trad.) encanto, feitiço. Idem.

Judas Priest- (trad.) padre Judas. Banda inglesa.

Kill'em all- (trad.) mate-os todos. Disco da banda Metallica (PolyGram Music Publishing Ltd., 1989).

Kreator- (trad.) criador. Banda alemã.

Line-up- (trad.) frota mercante. Formação da banda.

Morbid Angel- (trad.) anjo mórbido. Banda dos EUA.

Mortem- (latim) morte. Banda peruana.

Mortification- (trad.) mortificação. Banda australiana.

Monstrosity- (trad.) monstruosidade. Banda dos EUA.

My dying bride- (trad.) minha noiva morta. Banda inglesa.

Napalm Death- (trad.) morte por napalm. Banda inglesa.

Necropleasure- (trad.) desejo por mortos.

Nightwish- (trad.) desejo pela noite. Banda finlandesa.

Nuclear Assault- (trad.) ataque nuclear. Banda dos EUA.

NWBHM- New wave of British heavy metal. (trad.) Nova onda do heavy metal britânico.

Nunslaughter- (trad.) assassino de freiras. Banda dos EUA.

Obituary- (trad.) obituário. Banda dos EUA.

Osculum Obscenum- (latim) beijo obsceno. Nome de zine soteropolitano.

Pagan- (trad.) pagão. Temática do gênero black metal.

Pathologic noise- (trad.) barulho patológico. Banda mineira.

Paradise Lost- (trad.) paraíso perdido. Banda inglesa.

Possessed- (trad.) possuído. Banda dos EUA.

Power- (trad.) poder. Gênero do heavy metal oitentista.

Roots- (trad.) raízes. Nome de disco do Sepultura (Roadrunner rec. 1996).

Slayer- (trad.) carrasco. Banda dos EUA.

Splatter/gore- (trad.) espalhar líquidos/sangue coagulado.

Split- disco gravado por duas bandas, na época da predominância do vinil, cada uma tinha suas canções dispostas num dos lados do disco.

Soul Evisceration- (trad.) transformar a alma em vísceras. Festival de metal underground de Salvador.

Thrash- (trad.) pancada de extrema violência. A letra H é reafirmada como marca distintiva do gênero, que não pode ser confundida com *trash* (lixo).

Utopia Banished- (trad.) utopia banida. Disco da banda Napalm Death (Earache Rec. 1992).

Venom- (trad.) veneno. Banda inglesa.

ANEXOS



Fig. 1, 2 e 3, respectivamente.



4-dir./5-esq.



6/7





Fig.8



Fig. 9



Fig. 10



Fig.11

Legendas:

Fig. 1, 2 e 3- cartazes digitalizados anunciando em letras ilegíveis os nomes das bandas nos seguintes eventos: *Satanic Metal Festival*, um dos shows agendados da turnê europeia da *Escarnium* e *Evisceration Metal Festival*.

4/5- *Hell's Angels* MC e *Zook Dance*, em Brotas e Paripe, respectivamente.

6-*Headbangers* de Salvador em show no município de Jaguaquara - BA, num misto de insanidade e deleitamento estético.

7- Som, cerveja e *metal* – o casal da *In Infernal War* vendia cerveja, ouvindo *black metal* “nas alturas”, o pano de fundo os diferenciam dos outros comerciantes informais, na penúltima edição do *Palco do Rock*, em fevereiro de 2012.

8- A “roda” aberta em show de *black metal* no Clube de Engenharia.

9- No *Palco do Rock* (2012), em outra parte do estacionamento do local, pano estendido no chão expõe os artigos para troca e venda: Cds *demo*, um par de botas, camisetas de bandas e *zines*.

10- Fitas k-7 e LP compacto: os novos “velhos” formatos de arquivamento de canções do *metal extremo underground*.

11- E a *headbanger* subsiste no cotidiano.

